Literary Science
Vol. 9, Issue 15, Spring & Summer 2019 (pp.283-314)
DOI: 10.22091/jls.2019.3599.1158

سال ۹، شمارهٔ ۱۵، بهار و تابستان ۱۳۹۸ (صص: ۳۱۴-۲۸۳)

جلوهٔ عارفانهٔ آیرونی نمایشی در دفتر اوّل مثنوی معنوی

جلیل مشیدی[1]
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اراک
احمد حیدری گوجانی[2]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اراک

(تاریخ دریافت:۱۳۹۷/۶/۲۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱/۲۵)

چکیده

آیرونی یکی از عوامل نارسایی و پیچیدگی متن است که در زبان فارسی معادل طنز و طعن می‌باشد که با هدف تأدیب و تنبیه، در متن توازن و انسجام ایجاد کرده و لازمه هر اثر هنری است. مولوی در مثنوی معنوی که اثری تعلیمی-عرفانی است در قالب حکایت‌های حکمت‌آمیز قصد تعلیم و آگاهی بخشی دارد؛ لذا آیرونی بازتاب گسترده‌ای در این اثر تمثیلی دارد و از این نظر می‌توان مولوی را با شکسپیر در ادبیّات مغرب زمین مقایسه کرد. در این پژوهش مصداق‌های آیرونی نمایشی را در پیوند با عناصر آیرونی‌ساز، از جمله عنصر معصومیّت یا اعتماد بی‌خبرانه، خنده‌آوری، تضاد ظاهر با واقعیّت و عنصر فاصلهٔ نمایشی به مسائل عرفانی مانند: جهد، توکل، صبر، قناعت و فقر بررسی شده‌است. عناصر آیرونی‌ساز در مثنوی مسائلی مانند: نادانی، ناآگاهی از سِرّ و حقیقت امور، حقیقت‌نمایی به‌جای حقیقت، کج‌اندیشی، ریا، دنیاپرستی، معصومیّت، لاف و گزاف مبتنی بر ادعا، حرص، نقص و ضعف نفس و اخلاق، بخل و... باعث گرفتاری آدمی است. بیان روایی-تمثیلی مولوی در مثنوی، زمینه‌ساز آیرونی نمایشی با طنزی خفیف است که نشانه‌هایی از ساده‌دلی و موذی‌گری دارد و داستان را در مرز جد و هزل قرار می‌دهد. درون‌مایهٔ داستان‌های آیرونیک، به‌ظاهر حاوی مزاح، تخفیف و آسیب پذیری شخصیّت داستان است، امّا در فحوای کلام نتایج عرفانی آموزنده‌اش قابل فهم است. آثار غیر طنز مانند مثنوی معنوی مولوی و شاهنامهٔ فردوسی به‌دلیل غیرمنتظره بودن حوادث داستانی، اغلب آیرونی نمایشی دارند. توجّه به محتوای متن و بررسی دقیق آن بهترین راه تشخیص آیرونی است.

واژه‌های کلیدی: آیرونی، آیرونی نمایشی، مثنوی معنوی، عرفان.

[1]. **Email**: jmoshayedi12@yahoo.com
[2]. **Email:** ahmad_heidari53@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

Literary Sciense
Vol. 9, Issue 15, Spring & Summer 2019 (pp.283-314)
DOI: 10.22091/jls.2019.3599.1158

سال ۹، شمارهٔ ۱۵، بهار و تابستان ۱۳۹۸ (صص: ۳۱۴-۲۸۳)

The mystical ironic manifestation in the first book of Mathnavi Manavi

Jalil Moshayedi[1]
Professor of Persian Language and Literature, Arak University
Ahmad Heydari Gojani[2]
PhD student in Persian Language and Literature, Arak University

(Received: 2018/9/11; Accepted: 2019/4/14)

Abstract

Irony is one of the factors of the inadequacy and complexity of the text which in the Persian language is equivalent to satire and punishment, create balance and cohesion for the purpose of discipline and remembrance and it is necessary for any work of art. Muwlawi in mathnawi which is a didactic-mystical work in the form of wise stories, intend to educate and inform therefore irony has a widespread reflection on this allegoric work and it is possible to compare Muwlawi with Shakespeare in western literature. in this research, we study dramatic instance of irony in relation to ironic making elements including innocence unknowingly trust, laughter, contradiction of appearance with reality and demonstrative distance element to mystical issues such as endeavor, trust, patience, contentment and poverty. The ironic elements in Mathnawi include foolishness, ignorance of the truth and something seemingly truth instead of truth, fanaticism, duplicity, secularism, innocence, boastful and exorbitant based on claim, greed, flaw, and personal weakness on the soul and morality that cause human affliction. Muwlawi's narrative-allegoric expression in mathnawi making plat for dramatic irony with mild humor which has sign of naivety and insidious and puts the story on the border of humor and seriousness. The motif of ironic stories, apparently includes humor humiliating and vulnerability of story character, but in the spirit of the word, its mystical outcomes are understandable. Non-humorous works such as Rumi's spiritual Mathnavi and Ferdowsi's Shahnameh have dramatic irony because of the unexpected nature of story events. Considering the content of the text and its accurate studying is the best way to detect irony.

Keywords: Irony, Dramatic Irony, Mathnawi Manavi, mysticism.

[1]. **Email:** jmoshayedi12@yahoo.com
[2]. **Email:** ahmad_heidari53@yahoo.com (responsible author)

۱- مقدمه

آیرونی یکی از عوامل نارسایی و پیچیدگی متن و در زبان فارسی معادل طنز و طعن است. طنز با رابطهٔ مشمول معنایی یا تضمّن، زیرمجموعهٔ آیرونی است.آیرونی در ادبیّات فارسی گسترهٔ وسیعی از صنایع ادبی را شامل می‌شود؛ چراکه جنبهٔ بلاغی دارد و به آن می پردازد. هرگاه از منطق کلام بتوان به دو یا چند مفهوم و معنی مرتبط با هم دست یافت، در این مواقع با آیرونی سروکار داریم. شاید این معانی، متناقض یکدیگر به نظر برسند ولی هر دو آنها در ملفوظ دارای اعتبار و مصداق هستند. «سبک آیرونیک- آیرونی در کنار تشبیه، مجاز، مرسل و استعاره یکی از مجازهای اربعه در بلاغت اروپایی است و آن کلامی است که ظاهرش جدی ولی معنایی دارد خلاف مقصود گوینده که طعن آلود و سخره آمیز به نظر می‌آید. «سقراط نخستین کسی بود که آدمیان را با آیرونی آشنا کرد» (کیر کگور، ۱۳۶۹: ۱۴). بنیاد آیرونی بر ناسازگاری میان سخن با موقعیّت بیان آن است. سخنی بیان می شود که ظاهر آن حکایت از جدیّت و صدق می کند؛ مثلاً عبید زاکانی در پند ۷ رسالهٔ صد پند می گوید: «هرکس که پایه و نسب خود را فراموش کند، به یادش میارید». ظاهر این سخن جدی و راست گونه به نظر می رسد؛ امّا وقتی آن را با بافت فرهنگی اجتماعی ایران منطبق کنید که حسب و نسب را اساس هویّت فرد می شمارد، سخن عُبید معنایی طعن آمیز و خلاف ظاهر پیدا می کند. این صناعت با دو معنی اول (ظاهری) و دوم (باطنی) از نوع مجاز به حساب می آید (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۱۰). هدف این مقاله، تبیین آیرونی نمایشی بر مبنای مباحث عرفانی در دفتر اوّل مثنوی معنوی با زمینهٔ تنبیهی تأدیبی است.

۱-۱- بیان مسئله

آیرونی مفهومی است که آن را با مطالعهٔ تاریخ و فلسفهٔ غرب می‌شناسیم. علاوه بر این، آیرونی در نقد نو، مفهومی خاص دارد و آشنا شدن با نقش و کارکرد ویژهٔ آن در نقد نو می‌تواند شناخت ما را از نقد نو و نمونه‌های عملی آن بیشتر کند. آیرونی واژه‌ای یونانی است (ایرونیا eironeia) و رواج چندانی در ادبیّات فارسی ندارد. «آیرونی طنزگونه‌ای است برخاسته از موضعی برتر و نگارشی ممتاز به وضعیّت موجود. به این اعتبار متن‌های

آیرونیک در تاریخ ادبیّات فارسی اندکند و آن متن‌های اندک هم از نظر سبکی و محتوایی چندان غنی و متنوّع نیستند. «زولگر در درس‌های زیباشناسی‌اش می‌گوید: آیرونی شرط لازم برای خلق هر اثر هنری است و شاعر باید با نوشتهٔ خویش نسبتی آیرونیک داشته‌باشد» (کیرکگور، ۱۳۹۶: ۳۴۸).

معدودند کسانی مانند عطار نیشابوری (در اعتراضات فلسفی و اجتماعی دیوانگانش)، شمس تبریزی (در نکته‌اندازی‌های کلامی و فلسفی‌اش)، عبید زاکانی (در اجتماعیاتِ گزنده‌اش)، حافظ (در کنایه‌های فلسفی ـ اجتماعی‌اش) و صادق هدایت (در استهزاء هستی‌اش) که ریش‌خندها و نیش‌خندهاشان زادهٔ آگاهی انتقادی نسبت به موقعیّت زیستی آن هاست. دلیل ضعف نگرش آیرونیک در تاریخ ادبی ما آن است که در فرهنگ فارسی، میدان برای ظهور ابر نگاه های ممتازی از آن گونه که هِگل توصیف کرده، چندان مهیّا نبوده‌است. غلبهٔ گفتمان ایدئولوژیک همیشه یکی از دلایل کم‌توجهی به نگاه آیرونیک در ادبیّات فارسی بوده‌است. در اثر این غلبه، شکل های مسلطِ اندیشه و سخن همیشه هم‌سو با قدرت حاکم بوده‌است، امّا در قرن بیستم با ظهور نگرش مدرن، ابرنگاه‌های آیرونیک در ادبیّات فارسی آشکارتر می‌شود. نگاه آیرونیک در آثاری همچون: چرندوپرند دهخدا، وغ وغ ساهاب، علویه خانم و حاجی آقا نوشتهٔ صادق هدایت، در کارهای ایرج پزشک زاد، در اشعار اخوان ثالث، احمد شاملو و فروغ فرخزاد هم بیشتر از آثار متقدّمان است، و هم مؤثرتر و اجتماعی تر (فتوحی،۱۳۹۰: ۳۱۰). مولانا در اثر تعلیمی عرفانی خود آیرونی و طنز را به قصد تبیین مفاهیم بسیار جدی و مهم دینی، عرفانی و حکمی با هدف آگاهی بخشی و تنبه و تأدیب به فراوانی به کار برده‌است. موضوع این مقاله شناخت آیرونی نمایشی بر مبنای مباحث عرفانی در دفتر اوّل مثنوی است.

۱-۲- پرسش‌های تحقیق

۱. آیا دفتر اوّل مثنوی از دیدگاه آیرونی نمایشی قابل بررسی است؟

۲. چگونه مولوی از عنصر بلاغی فلسفی آیرونی در دفتر اول مثنوی بهره گرفته‌است؟

۳. عناصر آیرونی‌ساز در دفتر اول مثنوی معنوی کدامند؟
۴. حکایت‌های آیرونیک دفتر اول مثنوی کدامند؟
۵. چرا فاعل یا قربانی آیرونی باید نادان جلوه‌گر شود؟

۱-۳- ضرورت پژوهش

آیرونی مفهومی تقریباً نو در زبان و ادبیّات فارسی است. بسیاری از دانش‌آموختگان و دانشجویان این رشته با این مفهوم بیگانه‌اند. هدف این پژوهش، رویکرد مولوی به آیرونی و هدف او از کاربرد آیرونی، پژوهش تبیین مفهوم آیرونی و به‌ویژه آیرونی نمایشی در مثنوی برای آشنایی بیشتر دانشجویان زبان و ادبیّات فارسی در فهم و درک متون ادبی است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

داگلاس کالین موکه در کتاب «آیرونی» ترجمهٔ حسن افشار، ابتدا اهمّیّت آیرونی را بیان می‌کند. سپس معانی اولیّه و جدیدتر آیرونی را شرح می‌دهد و عناصر و انواع آن را نام برده و توضیح می‌دهد. سورن کیرکگور در کتاب «مفهوم آیرونی» ترجمهٔ صالح نجفی به نظریات سقراط، هگل، فیشته و... می‌پردازد. «آیرونی در ساختار مثنوی بر مبنای نظریهٔ نقد نو»، پایان نامهٔ زهرا بهره‌مند (۱۳۸۸)، دانشگاه علامهٔطباطبایی، به راهنمایی دکتر سیروس شمیساست. نرگس شفیعی‌آکردی (۱۳۹۵) دانشگاه مازندران پایان‌نامهٔ «آیرونی در مثنوی معنوی» را نوشته است. شهرام احمدی و نرگس شفیعی آکردی، مقاله «بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی» را نوشته‌اند. حسین آقاحسینی و زهرا آقازینالی نیز در مقالهٔ «مقایسه تحلیلی کنایه و آیرونی در ادبیّات انگلیسی و فارسی» کنایه و آیرونی را به‌طور کامل تعریف کرده و زمینهٔ پیدایش آن دو را بررسی کرده‌اند. شمس‌الحاجیه اردلانی در مقالهٔ «جلوه‌های آیرونی در شعر حافظ» در پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت (سال۱۳۹۵) به بررسی غزلیات حافظ از این منظر پرداخته‌است. محمود فتوحی رودمعجنی در «کلیّات سبک‌شناسی» و سیما داد در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» تعاریفی از آیرونی

ارائه داده‌اند. غلامحسین غلامحسین‌زاده و زهرا لرستانی در مقالهٔ «آیرونی در مقالات شمس» به تعریف و بررسی انواع آیرونی در مقالات شمس پرداخته‌اند. وجه تمایز این مقاله از پژوهش‌های مشابه تأکید بر توصیف و تحلیل آیرونی نمایشی فقط در دفتر اوّل مثنوی با توجّه به تبیین مباحث عرفانی و تأکید بر جنبه‌های عارفانه مثنوی است که شاعر قصد انتقال حجم وسیعی از اندیشه‌های عرفانی خود به مخاطب را دارد و تضادی میان گریزندگی معنا و پایداری سنّت کلامی ایجاد می‌شود که آیرونی‌ساز است. پژوهش‌های دیگر به‌طور کلی و عمومی مسئلهٔ آیرونی را از دیدگاه ساختاری، انواع دیگر آیرونی یا بر مبنای مکاتب ادبی مطرح کرده‌اند.

۱-۵- روش تحقیق

در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مجلّات تخصصی به تبیین مفهوم آیرونی نمایشی در دفتر اوّل مثنوی معنوی می‌پردازیم.

۲- آیرونی

آیرونی ارتباط میان معانی و برداشت‌های متفاوت از یک متن یا یک مفهوم در حال تکامل است. گوینده که خود را به تجاهل می‌زند که این امر در اصطلاح ادبی «تجاهل‌العارف» است، دو گونه مخاطب دارد: دستهٔ اوّل، ظاهر نگر که فریفتهٔ ظاهر است و دستهٔ دوّم، به باطن سخن توجّه دارند و همراه با گوینده بر واکنش نابه‌جای قربانی آیرونی می‌خندد، تاریخ تکاملش از تاریخ ادبیّات به‌طور کلی جدا نیست. آیرونی از پیچیده‌ترین ابزار کار طنزپردازان است و در یک لفظ یا عبارت پدید می‌آید. «اِیرونیا» نخستین بار در جمهور افلاطون آمده است که یکی از قربانیان سقراط آن را به او نسبت می‌دهد و ظاهراً به‌معنی «فریب دادن دیگران با پرگویی و چرب‌زبانی» به کار رفته‌است (کالین موکه، ۱۳۸۹: ۲۵). اگوست ویلهلم شلگل از آیرونولوژیست‌های برجسته و از بنیان‌گذاران مکتب رمانتیک در آلمان، می‌گوید: «آیرونی یک‌جور اعتراف است که در ساختار نمایش تنیده می‌شود و کمابیش روشن بازگو می‌گردد و چون نمایش در امور خیالی و احساسی یک سویه عمل می‌کند به کمک آن از

نو موازنه برقرار می‌شود» (کالین موکه، ۱۳۸۹: ۳۰). «تعریف آیرونی موقعیت، یا حتی شکل فرعی‌اش آیرونی نمایشی، دشوارتر است و از قضا یک علت تأخیر زیاد در تشکیل مفهوم آن نیز شاید همین باشد» (کالین موکه، ۱۳۸۹: ۳۸). آیرونی نمایشی طرحی طنزآلود است با حوادثی که نتیجه عکس دارند و قهرمان نادان آن حادثه را شرمنده و خجالت زده می‌کند. «گوته می‌گوید که آیرونی موجب صعود انسان به ورای خوشی، ناخوشی، نیکی و بدی، یا مرگ و زندگی می‌شود» (کالین موکه، ۱۳۸۹: ۵۲). هدف آیرونی آگاهی بخشی به فاعل یا قربانی آن با تأدیب و تنبیه جزئی در سطح اقل آن مانند خنده‌ای گزنده، بهره‌مندی از خیر و نیکی مادی و معنوی و در سطح کلی عقوبتی مانند مرگ است.

۲-۱- انواع آیرونی

آیرونی انواع گوناگونی دارد، به‌طوری‌که در تقسیم‌بندی آیرونی بیش از بیست نوع برای آن تعریف شده‌است که مشابهت‌های زیادی با یکدیگر دارند و باعث هم‌پوشانی در تقسیم‌بندی و تعاریف آن است.

۲-۱-۱- آیرونی نمایشی

آیرونی نمایشی نوعی وارونه‌سازی در نمایش است. در این نوع آیرونی مخاطب بیشتر از شخصیّت‌ها، از سرنوشت آن‌ها خبر دارد و سرانجام تلخ یا خنده‌آور آنان را پیش‌بینی می‌کند. آیرونی نمایشی به دلیل ماهیّت تمثیلی و روایی‌اش در مثنوی معنوی اهمیت دارد. هر نمایشنامه‌نویس ناگزیر از امکانات آیرونی در نمایشنامه‌اش استفاده می‌کند. «هرگاه یکی از شخصیّت‌ها چیزی می‌داند که دیگری نمی‌داند یا میان دانسته‌های افراد به هر طریق فاصله و شکافی هست، آیرونی می‌تواند به وجود 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 شخصیّت داستان یا بازیگر روی صحنه خبر دارد. مثال واضح آن حرکات نمایشی صامت (پانتومیم) است» (مشرّف، ۱۳۸۵: ۱۷۹). «آیرونی نمایشی نیز که در آن اختلافات اساسی میان تصورات قهرمانان داستان وجود دارد، صورت دیگری از آیرونی آشکار است و در آن تماشاگر و یا خواننده این تفاوت اساسی را در سیر داستان

پیدا می‌کند. این وضعیت همانند یک آیرونی پنهان جلوه می‌کند، در حالی که هیچ‌گونه باز سازیِ داستانی در آن نیست. به علاوه اینکه لزومی برای تأمل در مفهوم ظاهری به منظور رسیدن به معنای باطن وجود ندارد، به جز مواردی که بیننده و یا خواننده می کوشد خود را در نقش قهرمان داستان ببیند و در آن حالت نیز آیرونی بیشتر آشکار است تا پنهان، و یا حدّاقل نیمه پنهان» (مقدادی، ۱۳۸۷: ۳۲).

۲-۱-۲- آیرونی ناگهانی

در آیرونی ناگهانی نویسنده میان آگاهی خود از ماجراهای داستان و دانسته های خواننده فاصله ایجاد می کند. نویسنده مطالب بیشتری از حوادث داستان می داند و این آگاهی را به مخاطب منتقل نمی‌کند و آن را از خواننده مخفی می‌کند. آیرونی تأمل در حوادث نامنتظره و کشف های ناگهانی در اثر است؛ زیرا امور غیرمنتظرهٔ ناگهانی، گاه نحوهٔ پنداشت ما را از متن تغییر می‌دهد و پنداشت دومی ایجاد می‌کند که آیرونی‌ساز است. «این نوع آیرونی حاصل بر ملا شدن ناگهانی یک راز یا پیش آمدن امری غیرمنتظره و ناگهانی است که درک ما را از اثر ناگهان متحول می‌کند» (مشرّف، ۱۳۸۵: ۱۷۶).

۲-۱-۳- آیرونی غیر ناگهانی

آیرونی غیر ناگهانی در ابتدا خلاف واقع و مضحک به نظر می‌آید، اما در عمل عین واقعیّت می‌شود. «کشف ناگهانی در اثر در کار نیست. بر اثر تأمل در اثر، آیرونی به تدریج و با آهنگی ملایم نگاه ما را تحت تأثیر قرار می دهد و بینش ما از اثر را متحوّل می‌سازد» (همان: ۱۷۶).

۲-۱-٤- آیرونی موقعیت

در آیرونی موقعیت با اتفاق یا حادثه‌ای غیرمنتظره مواجه‌ایم که نتیجهٔ آیرونیک دیدن است و آیرونیست ندارد و موقعیّت ایجاد شده حاصل نگاه و نگرش خاص به جهان و هستی است.

۲-۱-۵- وجه مشترک انواع آیرونی

همهٔ انواع آیرونی ویژگی و وجه مشترکی دارند و آن کمک در کشف ابعاد و زوایای ناشناخته اثر ادبی است و چشم انداز نو از اثر ادبی نمایان می‌کند.

۲-۲- عناصر آیرونی

وجوهی که اساس همهٔ شکل‌های آیرونی شناخته شده‌اند، پدیده‌هایی که فقط برخی از آن‌ها را کمرنگ‌تر آیرونی می‌دانیم، یا اصلاً آیرونی به شمار نمی‌روند یا شبه‌آیرونی شناخته می‌شوند، اما می‌توانند جهت هایی را نشان بدهند که مفهوم آیرونی در رشد خود در پیش می‌گیرد این جهات سوق‌دهنده و رشددهنده باعث اوج کامیابی شاعرانه می‌شوند.

۲-۲-۱- عنصر معصومیّت یا اعتماد بی‌خبرانه

عنصر معصومیّت نوعی وانمودسازی یا فریب‌دهندگی آیرونیک است که می‌توان پشت صحنهٔ آن را دید؛ به شرطی که خودِ قربانی آن را نبیند. این عنصر برای نمایاندن آنچه نیستی و برای پوشاندن آنچه هستی است، نوعی نیرنگ آگاهانه است. «عنصر اساسی عبارت است از بی‌خبریِ همراه با اعتماد به نفس و خوش‌باوری و عملاً با درجاتی از کبر و غرور و خود پسندی و ساده‌لوحی یا معصومیت آمیخته است. اگر همهٔ عوامل دیگر برابر باشند، هر چه بی‌خبری قربانی بیشتر باشد، آیرونی تکان‌دهنده‌تر می‌شود. نیازی به گفتن نیست که ناظر آیرونیک باید هم از بی خبری قربانی باخبر باشد و هم از موقعیت واقعی. پس قربانی آیرونی نه صرفاً فریب ظاهر را می‌خورد و نه حتی خود را فریب می‌دهد، هر چند که این بسیار به مفهوم بی‌خبریِ خوش‌باورانه و آسوده‌دلانه نزدیک است» (کالین موکه، ۱۳۸۹: ۴۳).

۲-۲-۲- تضاد ظاهر با واقعیت

تضاد بین ظاهر و واقعیّت از ویژگی های هر آیرونی است. آنچه آیرونیست به زبان می‌گوید درست عکس آن چیزی است که می‌خواهد بگوید. قربانی آیرونی خاطر جمع است که وضع به همان ترتیبی است که به نظر می رسد، امّا خبر ندارد که اتفاقاً این طور نیست و برعکس است. عنصر اعتماد بی‌خبرانه باز خود را در این ویژگی نشان می‌دهد.

آیرونیست ظاهری عرضه می‌کند و خود را بی‌خبر از واقعیت می‌نمایاند و قربانی فریبِ ظاهر را می‌خورد و از واقعیت بی‌خبر است (همان: ۴۴).

۲-۲-۳- عنصر خنده‌آوری

خندهٔ دردناک برای آمیختن و برخورد دو حس شادی و غمگینی با منطق و عقل برای اثرگذار و تکان دهنده بودن آیرونی است. تضاد آیرونیک باید دردناک باشد و خبر از همدردی با قربانی بدهد و خنده‌آور باشد تا بتوان آن را آیرونی نامید (همان: ۴۷). برخورد احساس‌ها در آیرونی نوعی حس آمیزی ایجاد می‌کند از طرفی مزاحی دردناک است و از سویی نوعی خنده خشک که بلافاصله بر لب می‌خشکد؛ زیرا جنبه‌ای از عقلانیّت را نیز در بردارد.

۲-۲-٤- عنصر فاصله

مفهوم فاصله در وانمودسازی و ناظر آیرونیک که حادثه و موقعیت آیرونیک برایش تماشایی است، نهفته می‌باشد. «جدامانی، انتزاع، نادَرگیری آزادی، متانت، مکث، تأمّل عینیت، بی‌احساسی، سبکی، بازی، مدنیّت، کیفیّتی که این واژه‌ها می‌خواهند بنمایانند، گاهی در وانمودسازی آیرونیست است و گاهی در تلقی واقعی آیرونیست یا ناظر آیرونیک» (همان: ۵۰).

۲-۲-۵- عنصر ذوقی

«آیرونی کلام، ولو همیشه هنر محسوب نشود، همواره عنصر ذوقی دارد. همچنان که لطیفه را اگر با لحن مناسبش نگوییم خنده‌دار نمی‌شود، آیرونی هم باید شکل داده شود تا ضایع نشود» (همان: ۶۰).

۲-۳- کهن‌الگو قربانی آیرونیک

انسان موجودی غریق و اسیر زمان و مکان، نابینا، محتمل‌الوجود در برابر واجب‌الوجود، محدود و مجبور در برابر مختار است و دلخوش و بی‌خبر از مخمصه‌ای که

در آن گرفتار است و به سرانجامی می‌رسد و نتیجه‌ای را می‌بیند که انتظار ندارد. نتیجهٔ عکس، همیشه آیرونیک است. خواه خجسته باشد خواه ناخجسته، خواه فاعل یا قربانیِ آن فرد باشد، خواه کُل یک تمدّن. قربانی آیرونی را باید بی‌خبر از آنچه پیشاپیش برایش مقدّر شده در نظر بگیریم. «قربانی آیرونی ناخواسته با کلماتی که گمان می‌کند نهایت دانایی او را می‌رساند، نشان می‌دهد که چه نادان است و با خوش‌خیالی بی‌خبر است که کلمات یا اعمال او معنی یا تصوری کامل را می‌رسانند» (همان: ۳۳).

۲-٤- مقایسهٔ آیرونی با استعاره عنادیه

آیرونی با تهکّم که نوعی استعاره با لزوم علاقه مشابهت است و با بیان ریشخندآمیز متفاوت است، «گونه‌ای از استعارهٔ آشکار که آن را استعارهٔ ریشخند (تهکمیّه) می‌نامیم، از گونهٔ استعارهٔ ناساز می تواند باشد. اگر بزدلی را به ریشخند شیر بخوانیم، یا نِزاری بیمار تن را رستم بنامیم، استعاره‌ای از این گونه را به کار برده‌ایم» (کزازی، ۱۳۸۱: ۱۰۸)؛ امّا می‌توان آن را در زمرهٔ کنایه و از نوع تعریض گنجاند. «از آنجا که ویژگی مشترک بین آیرونی (به‌معنی عام) و کنایه در پوشیده‌گویی است، به اقتضای متن می‌توان آیرونی و کنایه را مترادف گرفت. با این حال باید توجّه داشت که آیرونی خاصیت خود را از لحن سخن می‌گیرد، حال آنکه کنایی بودنِ سخن ناشی از عاملی درون‌متنی است» (داد، ۱۳۸۷: ۱۲). زیرا در ریشخند فقط یک معنی حقیقی وجود دارد، امّا در آیرونی دو یا چند مفهوم معتبر وجود دارد. «با قاطعیت نمی‌توان گفت که تهکّم گونه‌ای از آیرونی است. اگر یک شرط لازم برای آیرونی این باشد که ما باید نیروی هر دو معنی ظاهری و واقعی را در آن احساس کنیم، تهکم نمی تواند نوعی آیرونی باشد. لحن متهکّم چنان صریح، منظور واقعی او را می‌رساند که دیگر جایی برای تظاهر به بی‌خبری نمی‌ماند. با این حال اثر تهکم با اثر بیانِ مستقیم تفاوت می‌کند» (کالین موکه، ۱۳۸۹: ۷۰).

۲-۵- مقایسه آیرونی با ابهام

مؤثّرترین شیوهٔ مولوی در مثنوی معنوی تمثیل است. بنابراین، نوعی ابهام آگاهانه و ارادی تمثیل در برخی داستان های مثنوی وجود دارد. «تمثیل نوعی خلأ در ذهن خواننده ایجاد می کند؛ یعنی به قاطعیت و شفّافیت تشبیه و استعاره در ذهن نمی‌نشیند، بلکه تأویل و توجیهی می‌طلبد. بلاغت تمثیل ناشی از انتقال معنای پنهان در درون قصّه است که در تمثیل های ساده به سادگی قابل درک است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۶۱). آیرونی با ابهام یا کژتابی که در ویرایش زبانی به پرهیز از کاربرد آن بسیار تأکید می شود متفاوت است؛ زیرا در ابهام از جملات، مفاهیم متعدّدی برداشت می شود. به دلیل نداشتن اطلاع دقیق از امری نمی‌توانیم به واقعیت مسئله حکم کنیم و مقصودمان را بیان کنیم. جمله‌ها را به گونه‌ای بنویسیم که دقیقاً مقصودمان را به روشنی بیان کند. غالباً آنچه در کژتابی ذکر می شود در عرصهٔ زبان است نه بیان.

۲-٦- مقایسهٔ آیرونی با ایهام

آیرونی با ایهام نیز متفاوت است. در ایهام کلمات موهم معانی مختلفند (حداقل دو معنی) و ممکن است با آن معانی مختلف، با کلمات دیگر کلام، رابطه ایجاد کنند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۰۱). مثلاً در بیت زیر از حافظ:

«ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین در طلبت حال مردمان چون است»

لفظ «مردم» در مصراع دوّم به دو معنی «انسان» و «مردمک چشم» به کار رفته است و در هر معنی با کلمات دیگر تناسب دارد:

«الف: در معنی انسان با نشستن و حال و طلب مربوط است».

«ب: در معنی مردمک با گریه و چشم و خون و دیدن مربوط است» (همان: ۱۰۱).

«هر چند در بیت بالا هر دو معنی صادق و معتبر است؛ یعنی هر دو معنی را می توان مورد نظر شاعر دانست، امّا ارتباطی میان این دو (از این لحاظ که دو وجه از امری واحد باشند) وجود ندارد؛ زیرا دو موضوع جدا از یکدیگرند، امّا در آیرونی احراز دو شرط،

یعنی ارتباط و داشتن دو معنی متفاوت لازم است و حصول یکی از آن دو برای تمام شدن معنی آیرونی کافی نیست» (مشرّف، ۱۳۸۵: ۱۷۰).

۲-۷- مصادیق آیرونی نمایشی در مثنوی

از داستان‌سُرایان ایرانی در تولید آیرونی می‌توان مولوی را نام بُرد. بسیاری از داستان‌های مثنوی توأم با آیرونی هستند و از این لحاظ در ادبیّات جهان قابل مقایسه با شکسپیر است. «شکسپیر را غالباً به عنوان استاد آیرونی ستوده‌اند» (کیرکگور، ۱۳۹۶: ۳۴۷). به لحاظ ساختار روایی تمثیلی این اثر عرفانی بیشتر از آیرونی نمایشی با هدفی تنبیهی تعلیمی بهره‌مند است. مصادیقی از آیرونی نمایشی در دفتر اوّل مثنوی را با تأکید بر مباحث عرفانی بررسی می‌کنیم.

۲-۷-۱- در قسمتی از حکایت «پادشاه و کنیزک»؛ فرستادن شاه، رسولان به سمرقند به آوردن زرگر، رسولان برای تطمیع و اغفال مرد زرگر. رسولان با صفت‌ها و لقب‌هایی جذاب و دادن خلعت و زر و سیم، زرگر را که نماد دنیای دنی و نفس اماره است، می‌فریبند و با ناز و فریب او را نزد شاه ـ که نماد عقل جزئی است ـ بردند. آیرونی در این حکایت در کنار زرگر، حکیم و کنیزک که افرادی عوام و کوچه بازاری هستند، به شاه هم که جایگاه اجتماعی بالایی دارد خُرده می‌گیرد:

«شه فرستاد آن طرف یک دو رسول حاذقان و کافیانِ بس عدول»

(مولوی، دفتر اول، ۱۳۷۵: ۱۰۶).

مرد ساده‌لوح زرگر با دیدن خلعت و زر و سیم غره 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:

«مرد، مال و خلعت بسیار دید غرّه شد، از شهر و فرزندان برید»

(همان: ۱۰۶).

در حالی‌که 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 است و مولوی در پی جاهل شدن قربانی آیرونی به اوج کامیابی شاعرانه می‌رسد. مرد زرگر که فاعل و قربانی آیرونی است و در پایان با واقعیّتی روبه‌رو می‌شود که فضایی آیرونیک دارد و سرانجام بعد از وصال به کنیزک که نماد نفس جزئی و تعلقات دنیوی است، با زهر جان‌ستان حکیم که نماد عقل کُل است،کشته و داوری بد و ظلم بسیار در حق او می‌شود. مولوی نکتهٔ عرفانی تصفیهٔ روح و نفس و پرهیز از طمع، فریب و زیبایی ظاهری را با آیرونی که نتیجه آن بیداری ابدی زرگر و لقای پروردگار و طعم تلخ مرگ است، بیان می‌کند. «آنچه مایهٔ بیماری اوست، خود بیماریی بیمارگونه است و منشأ آن جز صورت و رنگ و بوی ظاهر نیست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۳۳۱).

۲-۷-۲- در بیان توکل و ترک جهد گفتن نخچیران به شیر، مولوی به شرح مفاهیم عرفانی جهد و توکل می پردازد. داستان نخچیران و شیر چهار صد و هفتاد و دو بیت است. در صد بیت اوّل بحث عرفانی توکّل را شرح می‌دهد و حدود سی بیت آن اصل داستان است و در بقیهٔ ابیات به مطالب عرفانی می‌پردازد. مقامات سلوک معنوی از قبیل: توکّل، رضا، شکر، جبر، اختیار، قاعدهٔ تجدد امثال، حرکت جوهری و فناء را به شکلی ماهرانه در قالب ساده ترین کلمات با مدد گرفتن از آیات قرآن و احادیث نبوی به‌صورت آیرونی به نظم می‌کشد. در این داستان توکّل اساس کار است، اما آیا اعتقاد به توکّل بدین معنی است که هر گونه جهد را باید نفی کرد؟ خلاصهٔ داستان به‌طور مختصر چنین است که «در مرغزاری دلکش و فرح‌انگیز، وحوش در ناز و نعمت می‌زیستند، ولی شیری در آن حوالی بود که عیشِ آنان را ناگوار کرده‌بود. روزی این حیوانات، دور هم جمع شدند و نزد شیر رفتند و گفتند: ای پادشاه، تو هر روز با رنج و سختی فراوان، یکی از ما را شکار می کنی و ما پیوسته در بیم و هراسیم و تو در رنج و تلاش. اکنون به تو این پیشنهاد را می کنیم که هر روز به قید قرعه یکی از حیوانات را از میان خودمان انتخاب می کنیم و نزد تو می‌فرستیم تا طعمهٔ تو شود. با این کار هم خیال ما آسوده می‌شود و هم تو

از رنج کار و تلاش فارغ می‌شوی. تا اینکه روزی قرعه به نام خرگوش درآمد وی از دوستانش خواست تا کمی درنگ کنند تا او نیرنگی به کار گیرد و برای همیشه شر شیر را از سر آن‌ها دفع کند. خرگوش به‌آرامی به کنام شیر نزدیک شد و او را سخت خشمگین یافت و برای عذر تأخیر خود گفت: شاها، من خرگوشی را به‌عنوان طعمهٔ شما می‌آوردم که شیری بیگانه آن را از من گرفت و بُرد. شیر از شنیدن این سخن سخت آشفته شد و از خرگوش خواست که او را به محل آن شیر متجاوز برد و بالاخره خرگوش، شیر را بر سر چاهی بُرد. شیر چون به ته چاه نگاه کرد تصویرش بر آب افتاد و گمان کرد که واقعاً شیری در آنجا وجود دارد. پس بی‌درنگ به منظور جنگ با او خود را به درون چاه انداخت و به هلاکت رسید و وحوش جنگل از دست آن شیرِ جانستان رها شدند» (زمانی، ۱۳۷۵: ۲۷۳). در این داستان شیر فاعل و قربانی آیرونی کنایه از نفسِ امّاره و امرکننده به جهد در حال تعلیق و انتظار است و این حالت تعلیق، به فاعل آیرونی شور، شعف و احساس خاصی می‌بخشد و مرغزار کنایه از وجود انسان سالک الی‌الله و جایگاه مناسب برای رشد ارزش‌ها و صفات متعالی انسان و وحوش کنایه از غرایز و صفات نیکوی سالک و خرگوش کنایه از دانایی و عقل کیّس سالک است که احساس و نیّت شوم خود را پنهان می‌کند و چاه کنایه از طمع و آز است. «شیر در بسیاری از ابیات مثنوی به کار رفته، امّا همچون سایر حیوانات در هر داستانی سمبل امر خاصی است. شیر گاه سمبل عارفان، گاه تمثیلی برای شجاعت و زورمندی و گاه تمثیل است برای زورمندان دنیوی (بیان توکّل و ترک جهد گفتن نخچیران به شیر) که در دفتر اوّل آمده است» (خیریه، ۱۳۸۹: ۷۱).

در این داستان گفت‌وگوهای طولانی و مفصّل بین شخصیّت‌های داستانی انجام می‌شود که هر کدام نمایندهٔ دو طرز فکر مخالف‌اند و تجسّم دو نیروی مخالف روح یا نفس یا عقل و شهوت یا دو جنبهٔ حیوانی و فرشتگی در وجود هستند که از ویژگی های حکایت‌پردازی مولوی است و منتهی به اندیشه‌های مخالف و موافق در یک موضوع واحد می‌شود. گفت‌وگوها بیشتر رنگ عرفان، فلسفه و کلام دارند و در خلالشان معانی

گوناگون نهفته است که باعث جذب مخاطب می‌شود و نه تنها ملال‌آور نیست، بلکه فرصتی برای آرامش ذهنی خواننده است.

شیر سمبل عارفانی است که سعی و تلاش را نفی‌کنندهٔ توکل نمی‌دانند و همچنین نمایندهٔ اندیشه جهد و اکتساب است. جهد و اکتساب را لازمهٔ کار می داند و توکّل را سنّت پیامبر(ص) می‌داند و به زندگی انبیا اشاره می‌کند که از تلاش و جهد در راه هدایت مردم دست نکشیدند و سر انجام خداوند آنان را پیروز گردانید و مخاطب را سفارش به توکّل می کند. نخجیران نمایندهٔ آن گروه از صوفیه هستند که سعی و تلاش را معارض توکّل می‌شمارند، توکّل را بر جهد برتری می‌نهند و این نشان از جبرگرایی آنان است. نخچیران خرگوش را منع از رفتن نزد شیر و درگیری با او می‌کنند. خرگوش بانگ اعتراض بر جور و ستم شیر برمی‌دارد و دروغ و مکری در ذهن خود جعل می‌کند و آن را آشکار نمی‌کند و با خونسردی و بهانه‌جویی و با زمینه‌سازی مناسب و پنهان‌کاری در برابر خشم و غضب شیر، آن را، از وجود شیر دیگر در جنگل آگاه می‌کند و او را ناامید می‌سازد که منتظر مقرری روزانه نباشد. احساس غمگینی در درون شیر ایجاد می‌کند و آن را به مهلکه می‌کشاند. شیر در تأخیر نخچیران خود را شماتت و نکوهش می‌کند و از بستن عهد با آنان اظهار پشیمانی می کند. شیر نماد دشمن بیرونی و خرگوش نماد عقل و هوشی است که با آن می‌توان بر دشمن پیروز شد. «خرگوش از حیواناتی است که نقش اساسی در داستان‌های مثنوی دارد. خرگوش در باور عامیانه سمبل زیرکی و چابکی است. هر چند جثه‌ایی کوچک دارد. در این داستان خرگوش شخصیّت هوشمندی دارد» (همان: ۸۴). خرگوش روحی بزرگ دارد که قابل قیاس با جثهٔ و قدّ او نبود. خرگوش در قسمتی از داستان مظهر نفس امّاره و فریبکاری نفس است. امّا در کُل داستان مظهر رسول الهی، نفس ناطقهٔ انسانی و عقل الهی که هم اهل جهد است و هم توکل بر حق دارد.

«بعد ازین، زآن شیر، این ره بسته شد رشتهٔ اَیمانِ ما بگسسته شد
از وظیفه بعد از این اومید بُر حق همی گویم تو را و الحق مُرّ
گر وظیفه بایدت، رَه پاک کن حین بیا و دفعِ آن بی‌باک کن»

(مولوی، دفتر اول، ۱۳۷۵: ۳۴۰).

نیرنگ آگاهانه خرگوشِ قهرمان داستان نقشی اساسی در پیشبرد داستان دارد، عنایات الهی واسطهٔ پیروزی او می‌شود و تظاهر به نادانی می‌کند و از شیر می‌خواهد برای برقراری روزی مقرر، شیرِ تازه وارد را که در واقع همان شیر منتظِر روزی مقرر است از بین ببرد. شیر باید راه را از وجود خود پاک کند و خود را نابود کند. اکنون مرگ روزی تو شده و این حقیقت تلخی است که شیر باید بپذیرد و با وانمودسازی یا فریب دادن او را به سمت مرگ هدایت می‌کند و برای خرگوش مسلّم می‌شود که مرگ شیر حتمی است و شیر بی باک همین شیر است که خود را باور دارد و به صراحت، به خرگوش اطمینان می‌دهد که رقیب، یعنی شیری را که در چاه است از بین می‌برد و آینده‌ای عاری از خطر برای آن و سایر حیوانات جنگل فراهم می‌کند. شیر جملاتی بر زبان می‌آورد که به گمان خودش نهایت دانایی او را می‌رساند، امّا در واقع مخاطب می‌داند که قربانیِ آیرونی چقدر نادان است. عنصر اساسی در این آیرونی بی‌خبریِ همراه با اعتمادبه‌نفس و خوش‌باوری و عملاً آمیخته با درجاتی از کبر، خودپسندی و ساده‌لوحی است، امّا وعده‌ای که به خرگوش می‌دهد نقش بر آب می‌شود. ناظر آیرونیک از بی‌خبری قربانی آیرونی و موقعیّت واقعی منتظَر با خبر است. شیر نماد طرفداران جهد است و از فوائد جهد در مقابل توکل صِرف صحبت می‌کند و تسلیم نمی‌شود و می‌گوید اهل ایمان از یک سوراخ دوبار گزیده نمی‌شوند.

«گوش من لا یُلدغ المومن شنید قول پیغمبر به جان و دل گزید»

(همان، دفتر اول، ۱۳۷۵: ۲۷۶).

نخجیران توکل را بر جهد ارجح می‌دانند و از فوائد توکل سخن می‌گویند. خرگوش در دل می‌داند که با الهام الهی می‌تواند زندگی شیر را به مرگی تلخ بدل کند و شیر را تشویق می‌کند به پای خویش به استقبال مرگ برود و از دیدگاه خود شیر، شیر بی‌باک شیر متجاوز است. معنای متضادی در این ابیات وجود دارد. اقدام و جهد شیر برای ادامهٔ حیات خود است و خرگوش آب‌زیرکاه در تلاش است تا آن را سرنگون سازد و از الفت گرگ که خود خرگوش و میش که همان شیر فریب خورده است، برای شیر می‌گوید و

آن را از الطاف الهی می‌داند. هر چند ضدیت هر دو آشکار است، امّا اعتمادی بین آن دو پدید می‌آید. قصد خرگوش مبارزه با نفس امّاره است.

«این عجب نبود که میش از گرگ جَست این عجب کین میش، دل در گرگ بَست»

(همان، دفتر اول، ۱۳۷۵: ۳۶۷).

سپس خرگوش از رنجوری و زندانی بودن جهان می‌گوید و جهان را فانی توصیف می‌کند:

«چون جهان رنجور و زندانی بُوَد چه عجب رنجور اگر فانی بُوَد»

(مولوی، دفتر اول، ۱۳۵۷: ۳۶۸).

خرگوش خبر مرگ را به شیر می‌دهد؛ زیرا کسی که در چاه که نماد زندان تنگِ زمان و مکان دنیای فرودینی است ساکن است و از آفات این جهانی آسوده می‌باشد، خود شیر و یا تصویر اوست. شیر در این قسمت داستان نمایندهٔ زورمَداران قلدر است. لجاجت و آسیب پذیری شیر برای خرگوش و خواننده داستان آشکار است، امّا شیر هیچ احتمال نمی‌دهد که فرض خوش‌باورانه‌اش غلط باشد و با خاطر جمعی به سمت چاه می‌رود و ناآگاهانه در جهت خلاف تلاش می‌کند. خرگوش ترس را بهانه می‌کند و از نزدیک شدن به چاه خودداری می‌کند و از شیر می‌خواهد تا آن را در بَربگیرد تا در پناه شیر در چاه بنگرد. شیر می‌پندارد وضع به همان ترتیبی است که به نظر می‌رسد، امّا خبر ندارد و در چاه ظلمی می‌افتد که خود کَنده بود و ظلمش به خودش باز می‌گردد. عکس خود را در چاه می‌بیند، امّا خود را از دشمنش باز نمی‌شناسد. به ظاهر خرگوش در حق شیر ستم می‌کند، امّا این ظلم چیزی جز خصلت بد خود شیر نیست، که آن را در دیگران می‌بیند و درصدد از بین بردن عیب خود نیست. خرگوش، ظاهری از امر را می‌نمایاند و شیر فریب ظاهر را می‌خورد. پیروزی خرگوش نتیجهٔ تأیید حق است. در این داستان با دو دیدگاه متفاوت مواجه می‌باشیم: نگاه شیر با خیال کژ و القا سوء، انسان را در راه حقِّ دچار وسوسه می‌کند و به چاه هلاکت می‌اندازد. واژهٔ خیال در بیان مولوی و معنای اصلی آن، عکس چیزی در یک شیء شفاف مثلاً آب است که در تداعی داستان نقش دارد؛ زیرا در داستان شیر و

نخچیران نیز عکس خود را در آب چاه می بیند و به غلط تصوّر می کند شیرِ رقیب است. این داستان مصداقی برای نمایشِ از فریب کژ در چاه افتادن است. مولوی، گمراهی در نتیجهٔ فریب و تصور اشتباه را در تصویری غیر از تصویر در چاه افتادن در نتیجهٔ خیال کژ بیان می کند. شیر، ارشادگری خرگوش را باعث تداوم حیات خود می داند و به مخاطب القا می کند که افراد اندیشمند پیروز حقیقی می‌باشند. خرگوش پایان زندگی شیر را در اندیشهٔ خود دارد. هر دو منطوق در متن داستان معنا دارند و دو زاویه دید یک امر را بیان می کنند و مخاطب را با مسائل عرفانی جهد و توکل آشنا و مرتبط می سازد و تا پایان داستان گسترش می‌یابد و مولوی در مثنوی که اثری تعلیمی عرفانی است، آگاهی بخشیدن و تنبیه نمودن را که هدف آیرونی است محقّق می کند.

لفظ «وظیفه» معانی مختلفی مانند مقرری، وجه امرار معاش و تکلیف را به ذهن مخاطب می آورد و او را متوجّه ارتباط این دو معنی می کند و باعث طعن دو پهلو در سخن شیر و خرگوش می شود. مسئلهٔ مهم در این آیرونی فهم عمیقی است که هر شخصیّت داستانی در نهایت وابسته به وظیفهٔ خویش است، تکلیفی که برای امرار معاش و گذران زندگی دارد. از آنچه برایش مقرر شده فراتر نمی تواند برود. سر انجام جهد انسان او را به سمت وظیفه و روزی مقرر او پیش می برد و جهد از تقدیر پیشی نخواهد گرفت، اما وظیفهٔ انسان تکاپو برای کسب روزی است. «البتّه التزام اوساط و اجتناب از تفریط و افراط مؤمن عاقل را به رعایت احتیاط در سلوک هم الزام می کند و حتی سوء ظن عاقلانه را در نزد وی در موردی که خطر اشتباه و التباس در میان باشد بر حسن ظن جاهلانه مرجّح می سازد، چنانچه در مسئلهٔ جهد و توکل هم که افراط و تفریط در آن موجب اشتباه های بسیار شده است حدّ وسط را که جست وجوی اسباب با حصر اعتماد بر وسائط باشد ترجیح می‌دهد» (زرین کوب، ۱۳۷۳: ۶۴۹).

۲-۷-۳- آیرونی نمایشی در حکایت «به عیادت رفتن کَر به عیادت همسایهٔ رنجور خویش» مشهود است.

خلاصهٔ داستان به این شرح است که به یک ناشنوا خبر دادند که همسایه‌ات بیمار

شده‌است. او خواست که حقّ همسایگی را ادا کند و به عیادت بیمار برود. با خود گفت: من با این گوش کَر از سخن آن بیمار چه می‌فهمم؟ مخصوصاً که این شخص، بر اثر بیماری، توانِ حرف زدن واضح و روشن را نیز ندارد؛ ولی چاره‌ای نیست، و به عیادت همسایهٔ بیمار شتافت و چاره‌ای بدین‌سان اندیشید که به لب‌های بیمار نگاه می‌کنم؛ همین که لب بیمار به حرکت درآمد، حدس خود را می‌زنم و مقصودش را درمی‌یابم و متقابلاً سؤالاتی هم از او می‌پرسم. آن ناشنوا، پیش خود، پرسش‌ها و پاسخ‌هایی را تنظیم کرد بدین گونه به او می‌گویم: حالت چطور است؟ او حتماً می‌گوید: بحمدالله، خوبم. به او می‌گویم خدا را شکر. سپس خواهم گفت: غذا چه خورده‌ای؟ او خواهد گفت: شربت یا آشِ ماش خورده‌ام. من می‌گویم: نوشِ جانت. دوباره خواهم گفت:کدام حکیم برای تو نسخه نوشته‌است؟ او نام یکی از حکیمان را می‌برد. من خواهم گفت قدمش مبارک است. وقتی ناشنوا بر بالین بیمار حاضر شد، از او می‌پرسد: حالت چطور است؟ بیمار: دارم می‌میرم. ناشنوا: خدا را شُکر! وقتی که بیمار سپاس او را می‌شنود پریشان می‌شود و با خود می‌گوید: این مردک هذیان می‌بافد و یا واقعاً دشمن من است؟! ناشنوا: غذا چه خورده‌ای؟ بیمار: زهر خورده‌ام! ناشنوا: نوش جانت! از این پاسخ بیمار سخت رنجیده و نژند خاطر می‌شود. ناشنوا: کدام حکیم به درمان تو می‌آید؟ بیمار: عزرائیل! ناشنوا: قدمش مبارک است! من تجربه کرده‌ام که هر وقت او به بالین بیمار می‌رود، حال او را خوب جا می‌آورد. ناشنوا پس از این عیادت از خانهٔ بیمار بیرون می‌آید و خرسند از اینکه حق همسایگی را مراعات کرده خدا را سپاس می‌گوید! بیمار می‌گوید عجبا! من می‌دانستم که او با من میانهٔ خوشی ندارد؛ ولی دیگر نمی‌دانستم که خواهان مرگ من نیز هست! و آنگاه شروع به ناسزا گفتن و دشنام به آن شخص می‌کند (زمانی، ۱۳۷۵: ۸۶۳).

«آن کری را گفت افزون مایه‌ای که: ترا رنجور شد همسایه‌ای
گفت با خود کر، که با گوشِ گران من چه دریابم ز گُفت آن جوان؟»

(مولوی، دفتر اول، ۱۳۷۵: ۸۶۵).

مرد کَر قصد عیادت دارد، سعی بی‌نتیجه‌ای می‌کند تا عیب جسمی خود را نهان دارد، امّا این تلاش بیهوده باعث از بین رفتن دوستی چندین سالهٔ او با همسایه‌اش می‌شود. اساس این آیرونی سؤال و جواب ناموافق مرد کَر است و این امر بیشتر ناشی از ضعف نفسانی و اخلاقی مرد کَر است، نه ضعف جسمانی. با استفاده از شیوهٔ قیاس، با پاسخ‌های نادرست به گفت‌وشنود با بیمار باعث رنجیدن همسایه و منفور شدن خود می‌شود. مولوی از ضعف اخلاقی و نفسانی مرد انتقاد می‌کند و پندار ناروا را سبب گرفتاری انسان می‌داند. کَر نماد افرادی است که توجّه به الفاظ و ظاهر کارها، آنها را از نیل به کشف حقیقت دور می‌کند و به آفت و رنج تقلید دچار می‌شوند. این داستان سرگذشت افرادی را بیان می‌کند که با داشتن دیدگاه محدود و فرضیه‌های نادرست و با مقدمه‌چینی و با صغری کبرای اشتباه خود و تصور قیاسی و نپذیرفتن حقیقت و به سر بردن در افکار باطل به نتیجه ای کاملاً غلط دست می‌یابند و شخصیّت خود را ابزار خندیدن دیگران قرار می‌دهند و باعث به تمسخر کشیدن خودشان می‌شوند. مولوی مسئلهٔ قیاس ناروا را بیان می‌کند. پاسخ‌های نابه‌جای کَر در اصل بیانگر ضعف اخلاقی اوست که مانع می‌شود کَر حال حقیقی خود، یعنی نقص شنواییش را درست درک کند و با جواب های نادرست خویشتن را مضحکه خلق و مایهٔ استهزاء همسایه می سازد. خوانندهٔ داستان از وضعیت بیمار و همسایهٔ کَر او و موقعیّت ناخواستهٔ کَر در زمان ملاقات و پاسخ‌های نامتعارف بیمار، آگاهی دارد و همین موجب سرگرمی و خنده او می‌شود. طعنه و سرزنش مولوی متوجّه نقص جسمی نیست و نقص جسمانی را شایسته رحم و دلسوزی می‌داند؛ زیرا انسان توان رفع بعضی از نقایص جسمی خود را ندارد و از این لحاظ نباید سرزنش و ملامت شود تا متنبّه و بیدار شود. دستاویز طنز و آیرونی، نقصِ عقلانی است که رفع آن با قدرت انسان و با سعی و جهد امکان‌پذیر است.

۲-۷-٤- حکایت «خلیفه کی در کرم در زمان خود از حاتم طایی گذشته بود و نظیر نداشت».

در روزگاران پیشین خلیفه‌ای بخشنده بود و نه تنها بر قبیله خود بخشش می‌کرد، بلکه از همهٔ اقوام دلجویی می‌کرد. شبی بنا بر خوی و عادتِ زنان که به سبب گرفتاریِ

خود به کارهای خانه و تیمار طفلان و اشتغال مردان به مشاغل دیگر، فرصتی به دست می‌آید که از شویِ خود شکایتی کنند، زن اعرابی نیز از تنگی معاش گِلِه آغازید و فقر شُویِ خود را با زبانی تُند بازگو کرد: از صفات ویژهٔ عربان، جنگ و غارت است؛ ولی تو، ای شُویِ بی‌برگ و نوا، چُنان در چنبرِ فقر و فاقه اسیری که رعایت این رسم و سنّت دیرین عرب نیز نتوانی کرد و مکنتی نداری تا هرگاه مهمانی نزد ما آید، او را پذیرایی کنی. زن از آغاز داستان در اندیشهٔ معاش نیکو است و از فقر نالان است. مرد اَعرابی در پاسخ زن به گذشت روزگار و ناپایداری احوال تمسّک می‌جوید. دلیل دیگر، احوال جانوران است که غمِ روزی نمی‌خورند و طعامی نمی‌اندوزند و هرگز گرسنه نمی‌زیند و گویی از سبب گسیخته و در مسبّب آویخته‌اند، و این حالتی است که آن را توکّل گویند. مرد نمایندهٔ چهرهٔ آن دنیایی، قناعت و صبر است. زن اعرابی وقتی جواب شوی خود را می شنود اخگرِ اعتراضش پُر لهیب‌تر می‌گردد و ادعای مرد را در قناعت ردّ می‌کند و او را سخت مورد نکوهش قرار می‌دهد. تهدید مرد به جدایی از زن در او اثر می‌کند و لحن زن را تغییر می‌دهد. مرد اعرابی در برابر گریه زن، تسلیم می‌شود «گشت گریان، گریه خود دام زن است» و از گفته‌های خود پشیمان می‌گردد و از زن تقاضای عفو و گذشت می‌کند و می‌گوید که اینک از مخالفت گذشته‌ام و هر چه بگویی فرمان می‌برم. زن، مرد را به سوی خلیفه و عرض حاجت بر وی راهنمایی می‌کند. مرد می‌گوید: «بی‌بهانه و عذری نمی‌توان به بارگاه خلیفه راه یافت». زن می‌گوید: «که تحفهٔ بیابانیان، آب باران است و در نزد ما بیابانیان، چیزی خوشتر و گران‌بهاتر از آب نیست. از آب باران، کوزه‌ای برگیر و نزد خلیفه بشتاب. در حالی که آن دو نمی دانستند که رود عظیم و خروشان دجله از میان بغداد می‌گذرد و آب در آن دیار فراوان است». خلیفه و درباریان از ناآگاهی وی باخبرند و این بر تأثیر آیرونی می‌افزاید. سخنان اعرابی متناسب با واقعیّتی است که خودش از آن بی‌خبر است.

«فقر فخری از گزاف است و مجاز نَی هزاران عز، پنهان است و ناز»

(مولوی، دفتر اول، ۱۳۷۵: ۶۲۱).

«آب بـــاران اســـت مـــا را در ســـبو مُلکـــت و ســـرمایه و اســـبابِ تـــو»

(همان: ۷۵).

«زن نمـــی دانســـت کآنجـــا بـــر گـــذر جوی جیحـون اسـت، شـیرین چـون شـکر»

(همان: ۷۰۷).

زن اعرابی نمی‌دانست که در راهی که به بغداد منتهی می‌شود، رودی عظیم جـاری است که آبی گوارا دارد [در اینجا، منظور همان رود دجلـه اسـت؛ نـه رود جیحـون]. وقتـی خلیفه بر احوالِ عرب بیابانی آگاه شـد، فرمـود تـا کـوزه‌اش را از زر و سـیم پُـر کننـد. ایـن دستور خلیفه معنایی طنزآمیز و خنده‌آور داشـت و بـر خـلاف ظـاهر کـار مـرد عـرب بـود. حالت زن و مرد اعرابی، نشان دهنـدهٔ خـود بینـی و غـرور انسـان‌هـای خـود باختـه، بـه‌ویـژه متکلمان و فیلسوفان و اهل قیل و قـال اسـت کـه بـه اندیشـه‌ای خُـرد و نـارس خـود سـخت می‌بالند و گمان می‌کنند که با مشتی الفاظ و اصطلاح می‌توان به بزرگترین رازهای حقیقت دست یافت. در حالی که حقایق جهان هستی، بیکران تر از آن اسـت کـه در ظـروف نـاچیز این الفاظ و اصطلاحات، محدود شود.

در این داستان، زن اعرابی نمایندهٔ نفس و جنبهٔ حیوانی وجود آدمـی کـه انسـان را بـه سوی تعلّقات دنیا ترغیب می‌کند و لحـن سـخنان وی حکایـت از آشـفتگی روانـی او دارد، حرف‌هایش سراسر طنز و تعریض است و اهل توسّل، تقرّب جسـتن از روی میـل و رغبـت است. مرد اعرابی نمایندهٔ عقل ممدوح و عقل معاد که بـر عکـس نفـس، دلبسـتگی بـه دنیـا ندارد و لذّت‌های گذرای زندگی را بی‌اهمّیّت می‌داند و به لذّت‌هـای اخـروی مـی‌اندیشـد؛ اهل توکّل و تفویض امور به باری تعالی است. سبوی اعرابی نماد وجـود محـدود و ناآگـاه انسان و آب بارانِ داخل سبو رشحه‌ای از فضایل انسانی الهی و هستی سالک و جـان جزئـی ناقص است و فضل الهی سبب پذیرفتن آن سبو از طـرف خلیفـه اسـت. جـواهرات اهـدایی خلیفه به مرد اعرابی نمادی از فضل و ارزش‌های الهی و انسانی است و خلیفهٔ بغداد، نمـادی از حاکمیّت حضرت حق‌تعالی است و دجلهٔ وی رمـزی از هسـتی مطلـق و بـی‌پایـان حـق و الطاف بیکران خداوند است. به سـبب ورود زن اعرابـی در قصّـه و مـاجرای او بـا شـوهرش

چالش بین نفس و عقل را تمثیل می کند. «ماجرای مرد و زن و گفت وگوی آنها نمودار کشمکش و خلاف اندیشی نفس و عقل است، این دو با یکدیگر از دو جنس و با هم بیگانه‌اند، هر یک بسویی می‌برند و از راهی دیگر می‌روند، نفس مانند زن بامور مادّی می گراید و خوراک و پوشاک و جاه و مال می‌جوید و در طریق حیلت و چاره گری می پوید، امّا خرد راستین عاشق دیدار خداست و درِ طاعت و بندگی و وجد و حال و کمال می‌زند» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۹۳۵).

به سبب اینکه خواننده از وجود رود دجله در بغداد، پایتخت خلیفه آگاهی دارد و تهی دستی، ساده پنداری و غفلت اعرابی و زنش که هر دو نماد انسان هایی با دانش مختصر که در کوزهٔ نمادین، تجلّی یافته‌است و وضعیّتی که به سبب ناآگاهی آن دو و گفتار و کردارشان بین خواننده داستان، خلیفه و خودشان ایجاد فاصله می کند و دنیاپرستی، ماده‌گرایی و نفس آزمند زن اعرابی سیر داستان را به سوی ایجاد آیرونی تشدید می کند و در واقع مسائل ذکر شده، عناصر آیرونی‌ساز این حکایت هستند و سرانجام این آیرونی علاوه بر کنار رفتن پرده پندار از چشمان مرد بادیه‌نشین با دیدن رود دجله، خیر و منفعت مادی نیز نصیب آنان گردید. در حالی که خواننده از این وضعیّت آگاهی دارد و مفاخرهٔ آنان به آب کوزه که مولوی آن را رحیق و مایهٔ اذواق می داند، حکایت از حقارت و محدویّت «تعیّن» انسان را در سیر صعودی وی به عالم نامحدود بی‌تعیّن بیان می‌دارد و ملاحت خاصی به گفتار مولوی می‌دهد. سادگی، پاکی و بی‌آلایشی اعرابی و زنش بسان آب باران درون سبو است که با فضل الهی پس از پیوستن به دریا، فراوان‌تر می گردد و خصلت دریا می یابد. «مولانا دربارهٔ اشخاص قصّه به مناسبت خاطر نشان می کند که این اشخاص همگی صورت حال خود ما هستند، چنانکه اعرابی رمزی از عقل است و زن رمزی از حرص و حکایت در واقع نقد حال ماست» (زرین کوب، ۱۳۷۳: ۶۰۳).

۲-۷-۵- حکایت ماجرای نحوی و کشتیبان.

آیرونی دیگر در دفتر اوّل مثنوی، ماجرای نحوی و کشتیبان است. خلاصهٔ داستان به این شرح است: «یک عالِم نحوشناس، سوار بر کشتی شد. او که مردی خود پرست بود و

به دانش نحو خود مغرور، از روی کبر و غرور روی به کشتی بان کرد و گفت: «آیا چیزی از نحو می‌دانی؟» کشتی‌بان گفت: «نه، من تا کنون نحو نخوانده‌ام». آن عالمِ نحوی با ریشخند و وَهن به او گفت: «حالا که نحو، اصلاً نمی‌دانی، نیمی از عُمرت را تباه کرده‌ای». کشتی بان از این کلام پُر غرور و تحقرآمیز، نژند و دلشکسته شد، ولی دم بر نیاورد. دقایقی بعد از این گفت‌وگو، طوفانی هولناک برخاست و امواجی کوه‌آسا بر پهنهٔ دریا پدید آورد و کشتی را به گردابی مهیب گرفتار ساخت. در این گیر و دار، کشتی‌بان رو به نحوی کرد و گفت: «ای رفیق شفیق، آیا با فنّ شنا در دریا آشنایی داری؟» گفت: «نه، تا کنون شنا نکرده‌ام!». کشتی‌بان با قاطعیّت و صراحت گفت: «حال که شنا نمی‌دانی، همهٔ عمرت بر فنا می رود؛ زیرا این کشتی به گردابی هلاکت بار افتاده و راه نجاتی نیست جز شناگری» (مولوی، دفتر اول، ۱۳۵۷: ۷۳۵).

در این داستان، کشتی‌بان قصد دارد غرورِ از دست رفته خود را در برابر مرد نحویِ مغرور و خودپسند بازیابد؛ زیراکه با لحنی آکنده از برتری جویی ساده‌لوحانه به او می‌گوید: نیمی از عمرش ضایع و بر فناست چراکه مرد نحویِ از موقعیّت تازه و غرق شدن کشتی بی‌اطلاع است؛ و به این شکل قربانی آیرونی است؛ از این‌رو به دلیل داشتن درک محدود این جهانی که ارزش زیادی برایش قائل است، در بی‌خبری قرار دارد و با اعتماد به نفس از مهارت خود در شناگری و نجات جانش به او فخر فروشی می‌کند. مولوی کبر ورزی مدعیان دانش را موجب هلاکت آنان می داند و راه رهایی را در رَستن از نخوت و ادعا می‌داند. آنچه را که آیرونی هدف قرار می‌دهد غرور و خود بینی است که مانع تزکیهٔ نفس است، نه نادانی که به عقیده و در خیال باطل مرد نحوی آن را سبب ضایع شدن عمر می‌داند و چون اهل تشخیص نیست، نمی‌داند که دانش اندک او حاصلی جزء غرور ندارد و موجب ضایع شدن تمام عمر او می‌شود. «مولوی مقایسه‌ای می‌کند میان اصحاب کشف و شهود و ارباب بحث و جدل» (همان: ۷۳۵). هدف از ذکر این حکایت را تعلیم قاعده و شیوهٔ محو و فنا که در نزد صوفیان، عبارت از زائل کردن وجود بنده و از بین بردن صفت‌های عادتی است، بیان می‌کند و در بیتی از این داستان چنین می‌گوید:

«مـــردِ نحـــوی را از آن در دوختـــیم تـــا شـــما را نحـــوِ محـــو آمـــوختیم»
(مولوی، دفتر اول، ۱۳۷۵: ۷۳۸).

سرانجام، نحوی خودخواه با سخن نابه‌جا و اندیشهٔ محدودش که باعث آیرونـی شـد، نصیبی جز هلاکت و فنا در دریا ندید. «مولانا با نقل این حکایت نشان می‌دهد کـه غـرور و فضول مدعیانِ دانش موجب هلاک جـان آنهاسـت. تـا وقتـی خـود را از ایـن متـاع سـنگین سبکبار نسازند، امید رهایی ندارند و آن کس که در دعوی یا واقع علّامه زمان اسـت نیـز تـا وقتی از اوصاف بشری نمیرد و خویشتن را از آنچـه سـرمایهٔ غـرور اوسـت خـالی نکنـد، از طوفان ابتلا و گرداب امتحان روی رهایی ندارد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۳۲۹).

۲-۷-٦- حکایت کبودی زدن قزوینی بر شانگاه، صورت شیر و پشیمان شدن او به سبب زخمِ سوزن.

مرد قزوینی که ظاهر پهلوانی داشت، نزد دلّاک برای خـالکوبی رفـت امّـا بـی خبـر از درد و سوز سوزن دلّاک بود و طاقت نیش سوزن را نداشت و اظهار درد و ناله می‌کرد:

«پهلـــوان در نالـــه آمـــد کـــای ســـنی مَـر مَـرا کُشـتی، چـه صـورت مـی زنـی؟»
(مولوی، دفتر اول، ۱۳۷۵: ۷۷۳).

رسم خالکوبی یک سنّت پهلوانی بوده‌است. مرد دلّاک نمادی از اولیا، پیـر طریقـت و مرشد است و مرد قزوینی، پهلوان‌نمای و مدعی شجاعت، نمادی از سـالکِ مبتـدی اسـت که با آسـودگی خـاطر، نـادانی و سـاده انگـاری، خبـر از ریاضـت و گرفتـاری در مخمصـهٔ خالکوبی را ندارد و هنوز تسلیم شیخ نشده و بر احوال و افعال شیخ اعتراض می‌کـرد. سـوز و درد نیش، تألّمات طریق سلوک است. بین افکار مرد قزوینـی و آنچـه در واقعیّـت وجـود دارد، تناقضی آشکار است و باعث وارونه‌سازی نمایشی و ایجاد آیرونی می‌شود. بی‌تناسبی و تضاد ظاهر کار با واقعیّت، برجستگی آیرونی است که لاف و گزاف مدعیان شـجاعت و پهلوانی را به طنز و استهزاء می‌گیرد. درحالی‌که دلّاک و مخاطب داستان از سوزش وسـایل خالکوبی اطّلاع دارند، در داستان ایجاد آیرونی کرده‌است و قربانی آیرونی نه تنها نتوانست با خالکوبی بر زیبایی اندام خود بیفزاید بلکه نصیب او درد و رنج نـیش سـوزن دلاک شـد.

مسئله عرفانی آن، دست یافتن به مدارج بالای روحانی و معالی والای اخلاقی همراه با تحمّل درد ریاضت و سوزش جسم است و انسان سالکِ خواهان مصاحبت با اولیا را به صبر بر ریاضت و درد دعوت می‌کند و انسان سالک صابر به نهراسیدن از حرمان نفس امارّه تشویق می‌کند. درد نیش، سوزش جسم، معنای ظاهری و تعریض به مجاهدهٔ با نفس و کبر دروغین و ریاضت دارد. بیانگر جهاد با نفس است. می‌توان معنای درد حسی و جسمی و ریاضت کشیدن نفسانی را بیان کرد. ضعف نفسانی و اخلاقی مرد قزوینی را به لاف بیهوده که سرانجامش ریشخند است، وادار می‌کند. او خواهان بهره‌مندی از علایق خود و کمالات والای معنوی، بدون تحمّل درد و رنج است و این خواسته با عمل صالح و پذیرش تألّمات و مشکلات که نیازمند صبر و پایداری است، محقق می‌شود. «مرد قزوینی نمادی از انسان‌هایی که از هستی مادی و علایق این جهانی دست نمی‌کشند و نمی‌خواهند که در سیر الی الله متحمل هیچ درد و رنجی شوند» (خسروانی، ۱۳۸۰: ۴۹).

۲-۷-۷- حکایت پیر چنگی با عمر

«نیست کسب، امروز مهمانِ توام چنگ، بهر تو زنم، آنِ توام»

(مولوی، دفتر اوّل، ۱۳۷۵: ۵۵۵).

پیر چنگی ساده‌دلِ با بینش و معرفت اندک که عمرش را به رایگان در خدمت دیگران بود و نوازندگی مانع و حجابی بین او و خدا بود، چون کَسبی نداشته، خود را مهمان خدا می‌داند. چنگ نوازی پیر برای خدا که نیازی به نغمه چنگ ندارد، در قبال بهره‌مندی حصه از دریای بیکران رحمت الهی و درخواست دستمزد و غرور بی‌جا و بیماری خودنگری، باعث سوژه شدن او می‌شود و او فاعل و قربانی آیرونی می‌شود و بی‌خبری پیر چنگی از قصد عمر و بیمناک شدن پیر چنگی از حضور نامنتظره عمر، که هر دو نشان از نادانی وی است، بر شدّت مسأله و ملاحت گفتار می‌افزاید و منتظرانه چنگ می‌نوازد و در حالت تعلیق و انتظار به امید فریادرس است. مسائل عرفانی این حکایت عبارتند از: فقر و فاقه، منیّت، فنا که نهایت سیر الی الله است و عدم شعور سالک (سکر) به خود و لوازم خودی خویش که در اصطلاحِ آیرونی تعبیر به نادانی است و اینکه عُمَر به پیر

می‌گوید: هنوز آثار هشیاری (صَحو) که گریه و زاری عمر بود، در او جاری است. نتیجه این آیرونی، آگاهی پیر چنگی و توسل و دعای او به درگاه خدا و پذیرش توبه او و بهره‌مندی از سکّه‌های زر، خیر و نیکی است.

«آمد و با صد ادب آنجا نشست بر عمر عطسه فتاد و پیر جست»

(مولوی، ۱۳۷۵: ۵۷۵).

«مر عمر را دید و ماند اندر شگفت عزم رفتن کرد و لرزیدن گرفت»

(همان: ۵۷۵).

پیر از امر به معروف و نهی از منکر عمر ترسید، زیرا از قصد خلیفه، بی‌خبر است و گمان دارد چون او محتسب سخت‌گیری است، قصد عقوبت او را دارد. از دیدگاه مولوی، استمرار در بی‌خبریِ پیر از معارف الهی به دلیل خودبینی که باعث آیرونی است، نوعی گناه و موجبی برای الزام ندامت و توبه است. گریه و توبهٔ سالک نشان از پایداری هستی مجازی سالک است و هنوز آثار منی و تشخصّات، محو نشده‌است. «قصّهٔ پیر جنگی هم رمزی است از بازگشت روح از عالم ماده و قطع تعلق وی از عالم حس، مخصوصاً از طریق پیش از مرگ که گورستان و خواب درین قصّه رمز آن است و همان مایهٔ نیل وی به قبول درگاه الهی می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۳۲۹). عنایت حق تعالی در حق پیر جنگی، او را از غفلت نجات داد و هدف آیرونی که آگاهی بخشیدن و تنبیه نمودن است محقق شد.

«ای خبرهات از خبر ده بی‌خبر توبهٔ تو از گناهِ تو بتر»

(مولوی، ۱۳۵۷: ۵۸۱).

۲-۷-۸- زیافت تأویل رکیک مگس

«آن مگس، بر برگِ کاه و بول خر همچو کشتی بان، همی افراشت سَر» (مولوی، ۱۳۷۵: ۳۱۷).

ادعای کشتی بانی و خردمندی مگس و اینکه وی پیشاب خر را، دریا پنداشت، مضحک و عنصرآیرونی‌ساز این حکایت خنده‌آور است. تأویل بی‌اساس، پندار و گمان باطل مگس آن را از راستی و حقیقت دور ساخت و باعث فخر فروشی و آفت و آسیب بر عقل آن و غرق و نابودی در پیشاب خر شد. تشبیه انسان پوچ گرا و منفی‌باف به مگسِ

سوار بر برگ کاه ـ که همان گمان‌های بی‌اساس اوست ـ «رمزی از کار پیران مدعی است که از بی‌خبری، حال خود را با آنچه خاص کاملان است قیاس می‌کنند و در عالم پندار وضع خود را تصویری از حال آنها گمان می‌برند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۳۳۱).

نتیجه‌گیری

«آیرونی» نکتهٔ بلاغی با هدفی تعلیمی و آموزشی است و فهم دشواری‌های متن و توضیح نارسایی‌های آن را آسان می‌کند. در آیرونی توجّه به منطق و بررسی دقیق داستان‌های آن، مخاطب را در فهم بهتر یاری می‌رساند و باعث لذّت هنری می‌شود. آیرونی در ادبیّات فارسی کمتر مورد توجّه بوده و آن گونه که می‌بایست بدان پرداخته نشده است. آیرونی در مثنوی معنوی که از متون نظم تعلیمی با موضوع خیر و نیکی در حوزهٔ اخلاق به صورت داستان است، به شکل تعریض، غرور نابه‌جا، بی‌خبری و ناآگاهی قهرمان آیرونی از موقعیّتی که در آن قرار گرفته، مطرح می‌شود. در پنداشت‌های قهرمانان داستان تفاوت‌های زیادی با واقعیّت وجود دارد و خوانندگان این اختلافات را در روند داستان در می‌یابند. مولوی داستان شیر و نخچیران را تمثیلی از انسان‌های سست‌عنان و حقیقت‌ناشناس می‌داند که معیار کارشان بی‌اساس است و در چاه مادیّات دنیوی سقوط می‌کنند و آنچه در این داستان آیرونی می‌سازد، خیال کژ است. مولوی با لحنی طنزآمیز در قالب لطیفه‌یی موجز و احیاناً نیشدار و گزنده، از عیوب و لغزش‌های ناشی از ضعف و نقص عقل پرده برمی‌دارد و افراط‌کاری و خطاها و پیش‌داوری‌ها را با نیّت تعلیم، تأدیب، تنبه و تأمّل نشان می‌دهد. در حکایت به عیادت رفتن مرد کر، ضعف عقل و نفس بر ضعف جسمانی غلبه دارد و انگیزه‌ای حقیقت گریز در مردِ کَر ایجاد می‌کند تا خود را بی‌عیب جلوه دهد و به آفت تقلید مبتلا شود و نمی‌داند نقص عقلانی او را دستخوش مضحکه و ملامت قرار می‌دهد. کشمکش و خلاف‌اندیشی نفس و عقل و ظرفیّت محدود علم و معرفت آدمی در برابر دانش بی‌کران خداوندی به صورت نمادین باعث خلق آیرونی است. در دیگر حکایت‌ها تقابل ناآگاهی، دانش اندک، خودبینی و غرور در برابر آگاهی، تواضع و تجربه و عدم تناسب ظاهر با واقعیّت و برخورد احساس و عقل در برجستگی آیرونی نقش دارند. به‌طور کلی در مصداق‌های یافته شده در مثنوی، خیر و نیکی‌ای که فاعل یا قربانی آیرونی از خندهٔ گزنده حاصل می‌کند، علاوه بر تحمّل خنده تلخ یا سرانجامِ شوم همچون مرگ، آگاهی و بیداری یا خیر معنوی و دست یافتن به مادیات دنیوی است.

منابع و مآخذ

۱. احمدی، شهرام و شفیعی‌آکردی، نرگس.(۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی». **دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی**. شماره ۸۳صص: ۲۲ـ۷.

۲. ایوب، خواجه.(۱۳۷۷). **اسرار الغیوب**، شرح مثنوی شریف. تصحیح و تحشیه محمّد جواد شریعت. چاپ اول. تهران: اساطیر.

۳. خسروانی، زهره.(۱۳۸۰). **از بود تا نمود**. چاپ اول. تهران: نگاه سبز.

۴. خیریه، بهروز.(۱۳۸۹). **نقش حیوانات در داستان‌های مثنوی معنوی**. چاپ سوم. تهران: فرهنگ مکتوب.

۵. داد، سیما.(۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چاپ چهارم. تهران: مروارید.

۶. زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۸۰). **بحر در کوزه**. چاپ نهم. تهران: علمی.

۷. ــــــــــــــــ.(۱۳۸۶). **سِرّ نِی**. چاپ یازدهم. تهران: علمی.

۸. زمانی،کریم.(۱۳۷۵). **مثنوی معنوی**. چاپ سوم. تهران: اطلاعات.

۹. شمیسا، سیروس.(۱۳۷۴). **نگاهی تازه به بدیع**. چاپ هفتم. تهران: فردوسی.

۱۰. غلامحسین زاده، غلامحسین و لرستانی، زهرا.(۱۳۸۸). «آیرونی در مقالات شمس». **مجلهٔ مطالعات عرفانی دانشگاه کاشان**. شمارهٔ نهم. صص: ۹۸ـ ۶۹.

۱۱. فتوحی، محمود.(۱۳۸۹). **بلاغت تصویر**. چاپ دوم. تهران: سخن

۱۲. ــــــــــــــــ.(۱۳۹۰). **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. چاپ اول. تهران: سخن.

۱۳. فروزانفر، بدیع‌الزمان.(۱۳۶۱). **شرح مثنوی شریف**. چاپ اوّل. تهران: زوار.

۱۴. کالین موکه، داگلاس.(۱۳۸۹). **آیرونی**. ترجمهٔ حسن افشار. چاپ اوّل. تهران: مرکز.

۱۵. کزازی، میرجلال‌الدین .(۱۳۸۱). **بدیع**. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

۱۶. کیرکگور، سورن.(۱۳۹۶). **مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط**. ترجمهٔ صالح نجفی. چاپ دوم. تهران: مرکز.

۱۷. مشرّف، مریم.(۱۳۸۵). **شیوه‌نامهٔ نقد ادبی**. چاپ اول.تهران: سخن.

۱۸. مقدادی، بهرام.(۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**. چاپ اوّل. تهران: فکر روز.

References:

Ahmadi, Shahram. Shafiei Akerdi, Narges. (2017). the study and analysis of the outstanding and widely used Irony in Mathnavi. *Half-yearly Persian language and literature*, 83, 7-22.

Ayoub, Khajeh. (1997). *Asrar al-Ghiub, Description of Mathnawi Sharif*. Muhammad Javad Shariat (emend.). Tehran: Asatir.

Colin Moke, D. (2008). *Irony*. Hasan Afshar (Trans.). Tehran: Markaz.

Dad, Sima. (2007). *Dictionary of Literary Terms*. Print 4. Tehran: Morvarid.

Forouzanfar, Badiozzaman. (1982). *Description of Mathnavi Sharif*. Tehran: Zawwar.

Fotouhi, Mahmud. (2010). *the rhetoric of image*. Print 2. Tehran: Sokhan.

___. (2011). *Stylistic Theories, Approaches and methods*. Tehran: Sokhan.

Gholamhosseinzadeh, Gholamhossein, Lorestani, Zahra. (2009). Irony in the Sham's Maqalat, *the Mystical Studies of Kashan University*, 9, 69-98.

Kazzazi, Mirjalaleddin. (2001). Figure of Speech. Print 4. Tehran: Markaz.

Kheyriah, Behrouz. (2009). *the role of animals in the Mathnavi Manavi stories*. Print 4. Tehran: Written culture.

Khosravani, Zohreh. (2000). *Az bood ta nemod*. Tehran: Negah e Sabz.

Kierkegaard, Soren. (2017). *the concept of anxiety, with continuously reference to Socrates*. Saleh Najafi (Trans.). print 2. Tehran: Markaz.

Meghadadi, Bahram. (1999). *encyclopedia of Literary Criticism from Plato to the present*. Tehran: Fekr e rooz.

Musharraf, Maryam. (2006). *Literary criticism*. Print 9. Tehran: Sokhan.

Shamisa, sirous. (1994). *Figure of speech, a new outline*. Print 7. Tehran: Ferdowsi

Zamani, Karim. (1995). *Mathnavi*. Print 9. Tehran: Etellaat.

Zarrin koob, Abdolhossein. (2006). *the secret of flute*. Print 11. Tehran: Elmi.

___. (2000). *Sea in the jar*. Print 9. Tehran: Elmi.