

## 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 Ironic 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: i "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.

## کارکرد آبرونی 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

آبرونی 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، آبرونی است. این مفهوم، در یونان شروع می‌شود و بعد در اروپا به مفهوم تقویت شده خود می‌رسد. یکی از آثار آبرونیک، مثنوی مولوی است که برای فهمیدن باید بخش‌های آبرونیکال آن شناخته شود. در مقاله حاضر، به تقسیم‌بندی انواع و عناصر آبرونی برای شناسایی آن پرداخته شده است و در انتها، کارکرد آبرونی 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 آبرونی می‌توان این لایه‌ها را طی کرد و به مفاهیم دقیق‌تری پی برد.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

## 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 به گونه‌ای صحبت می‌شود که مخاطب متوجه سخن نشود و یا حتی برداشت دیگری از صحبت داشته باشد. به عبارتی دیگر، از روی عمد حرفی زده می‌شود یا فعلی انجام می‌گیرد که غیر از آنچه در نظر است، نشان داده و وانمود به چیزی غیر از واقعیت ذهنی می‌شود. این ویژگی نه تنها در زندگی امروزه، بلکه در گذشته 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 - که از این به بعد با نام «آیرونی» از آن نام برده خواهد شد - انجام گیرد.

## پیشینه پژوهش

در اروپا، آثار زیادی درباره آیرونی نوشته شده است. از مهم‌ترین نویسندگان این آثار می‌توان 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 به جز ترجمه‌ها؛ می‌توان به کتاب‌های 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 به کار برده‌اند.

## واژه آیرونیک

«آیرونیک» (Ironic) در قرن چهاردهم از واژه لاتینی «آیرونی» (Ironia) وارد زبان فرانسه شده، درحالی‌که خود این واژه برگرفته از یونانی «ایرونی» (Eironia) است (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱) و نیز «آیرونی» از «ایرونی» یونانی، به معنای «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 به معنی عام، صنعتی است که نویسنده یا شاعر به واسطه 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 نام شخص بودن کلمه باعث شده است که در غرب معنی نشده و همین کلمه استفاده شود. اما ارسطو با ذهنیتی که از سقراط داشت، «ایرونی» به معنی تجاهل‌العارف را بالاتر از متضادش «آلازونی» (Alazonia) یا وانمودسازی خودپسندانه قرار داد. فروتنی، ولو مظاهرا، 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 در مورد 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 نسیت 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 به لحاظ 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 هر کدام 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. آبرونی کلامی (Verbal Irony)

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

### ۲. آبرونی موقعیت (Situational Irony)

آبرونی موقعیت که آبرونی 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 آبرونی، کلماتی از قبیل «اتفاقاً»، «از قضا»، «به اتفاق» و ... که اتفاقی بودن کاری را نشان می‌دهند، استفاده می‌شوند.

### ۳. آبرونی نمایشی (Dramatic Irony)

آبرونی نمایشی وضعیتی در نمایشنامه یا داستان است که به دلیل فاصله بین آگاهی تماشاگران یا خوانندگان نسبت به موضوعی در آن اثر و ناآگاهی شخصیت مبتلا به آن موضوع، ایجاد می‌شود. در نتیجه چنین وضعیتی، شخصیت مزبور به دلیل ناآگاهی، کارهایی می‌کند که تماشاگر یا خواننده از نامربوط بودن آن‌ها با وضعیت واقعی آگاه است. آبرونی تراژیک یکی از اقسام آن است و بهترین نمونه آن را می‌توان در نمایشنامه اودیپ (Oedipus) یا سوفوکل (Sophocles) یافت. (داد، ۱۳۸۵)

### ۴. آبرونی ساختاری (Structural Irony)

آبرونی ساختاری در واقع به معنی اندیشه غالب بر متنی است که حالت آبرونیک دارد. در برخی متون، فقط شواهدی از آبرونی کلامی یا آبرونی‌های دیگر در قالب یک کلمه، عبارت و یا یک جمله دیده می‌شود؛ اما در آبرونی ساختاری، پایه و اساس کل متن بر آبرونی است، حتی اگر آبرونی به صورت کلمه، عبارت و یا جمله نیز نباشد. پس در آبرونی ساختاری بافت متن در نظر گرفته می‌شود و گاهی کار برای تشخیص آن سخت‌تر است؛ زیرا شواهد نسبت به سایر آبرونی‌ها 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 آیرونیك این تفاوت را با وانمودسازی غیر آیرونیك 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 آدم‌گندذهنی بگویند نابغه؛ تنها در صورتی که آن شخص برای شنونده شناخته شده باشد، نیت طنزآمیز عبارت مفهوم است. در آیرونی نمایشی نیز همین امر صدق می‌کند. برای نمونه، وقتی اودیپ به دنبال باعث و بانی نفرین است، تأثیر آیرونیك 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 خاطر جمع 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 بی‌خبرانه» خود را نشان می‌دهد، آیرونیست ظاهری عرضه می‌کند و خود را بی‌خبر از واقعیت نشان می‌دهد و قربانی فریب‌ظاهر 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 نتیجه‌نهایی 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 آبرونیست از غلبه او بر واکنش‌های آنی‌ترش گواهی می‌دهد و اینکه مفهوم جدامانی در مفهوم ناظر آبرونیک هم که موقعیت یا حادثه آبرونیک برایش تماشایی است مستتر باشد، یعنی صحنه از بیرون نظاره می‌شود. (افشار، ۱۳۸۹)

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

### آبرونی 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، آبرونی شامل طنز و استهزا است و با وجود اینکه به‌صورت‌های گوناگون در شعرها و نوشته‌های آمیخته به طنز به کار رفته است تا به حال معادل مناسبی برایش نیافته‌اند. نکته مهم در نام آبرونی 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 آبرونی استفاده کرد. از طرفی دیگر در زبان فارسی، هیچ واژه‌ای به‌طور کامل نمی‌تواند معادل آبرونی باشد و تمام بار معنایی آن را بیان کند.

آیرونی را با کنایه هم قابل قیاس است. البته این دو شباهتی نیز دارند که شاید مقایسه کردن را کمی سخت کند. در ظاهر، هم آیرونی و هم کنایه برای پوشیده سخن گفتن و غیرمستقیم بیان کردن یک مطلب است؛ اما در مفهوم موردنظر، کنایه برای جمله‌ای به کار 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 می‌باشد. اما آیرونی بسیار گسترده‌تر است و تنها یک نوع آن، نزدیک به کنایه است و برای یک جمله استفاده می‌شود. آیرونی علاوه بر 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 به صورت عبارت، جمله و اصطلاح مطرح می‌شود؛ اما دیدگاه ادیبان غربی به آیرونی کل گراست و آیرونی در تمامی عبارات، داستان‌ها و نمایش نامه‌ها در جریان است. (آقازینالی و آقاحسینی، ۱۳۸۷)

آیرونی را می‌توان استعاره تهکمیبه 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.

«ناصرم 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 به کار رفته‌اند؛ اما هیچ کدام از آن‌ها استخراج و طبقه‌بندی نشده‌است. به زبانی دیگر، بسیاری از متون زبان فارسی ظرفیت و استعداد بالقوه فراوانی برای خوانش آیرونی دارند؛ اما درصد بسیار کمی از آن‌ها کشف و بالفعل شده‌اند. حتی با دقت در فرهنگ لغت‌های معتبر زبان فارسی از جمله «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 علی محمد 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 کهنمویی پور 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 آبرونی است، ولی آنچه ایشان مدنظر دارند؛ همان مفهوم آبرونی تست که دیگران به کار می‌برند.

### آبرونی در مثنوی مولوی

در بسیاری از آثار ادبیات فارسی، آبرونی‌هایی 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 به راحتی این مفاهیم بلاغی را بیان کرد و در متون مختلف تشخیص داد؛ اما در این مقاله سعی می‌شود تا اندکی از کاربرد آبرونی در دو داستان مثنوی مولوی گفته شود.

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

مولوی به مناسبت مبحث و مقالی، قصه‌ای را شروع می‌کند و علاوه بر آن که 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 به وجود آورنده و راهنمایی است برای حکایت‌ها و تمثیل‌های فرعی و چه‌بسا این داستان‌های فرعی نیز خود دارای شاخه‌های تحقیقی و عرفانی می‌گردد. چنان که گاهی این همه درخت و نهال و شاخ و برگ به صورت جنگل انبوهی در می‌آید که اگر رونده بی‌تجربه و بی‌سابقه‌ای در آن گرفتار آید، سرگردان خواهد ماند. به خصوص که رایحه گفتار مولانا و لطف و زیبایی مطالب و مضامین نیز دامن‌گیر شده، دامن از کف می‌برد.

وقتی قطره بارانی در برکه‌ای بیفتد، دایره بسیار کوچکی ایجاد می‌کند که مدام بزرگ‌تر می‌شود و آنگاه قطرات دیگر در آن دایره می‌افتد و هر قطره، دایره کوچک‌تری در داخل آن دایره اصلی به وجود 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 به خاطر 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 آبرونی است. مولانا چه در بطن داستان و چه در شیوه بیان آن، آبرونیک سخن می‌گوید. حال، کارکرد انواع آبرونی در دو داستان «طوطی و بازرگان» و «بقال و طوطی» از دفتر اول مثنوی مولوی بررسی می‌گردد.

### آبرونی نمایشی (Dramatic Irony)

در بحث انواع آبرونی به آبرونی 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 درآمده 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 فراتر از آن، یک آبرونی نمایشی دیده خواهد شد.

در این قصه که در اولین دفتر مثنوی مولوی آمده است، آبرونی 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 آبرونیک است و بدون این که بداند، به نوعی بازیچه تبدیل و مورد تمسخر طوطی‌های دیگر واقع می‌شود و حتی چیزی فراتر از این، آن است که قربانی آبرونیک که همان بازرگان است، ناخواسته کمک می‌کند تا هدف آبرونیست که طوطی‌های هندوستان هستند به ثمر بنشیند.

این آبرونی را یک نوع وانمودسازی آبرونیک است؛ زیرا بنا بر سخن آلن رادوی (Allen Radowie)، وانمودسازی آبرونیک این تفاوت را با وانمودسازی غیرآبرونیک دارد که ما «پشت آن» را می‌توانیم ببینیم؛ اما این به شرطی است که بدانیم پشت آبرونی را فقط ما می‌بینیم؛ نه خود قربانی. البته در اینجا پشت آبرونی 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 این که 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 می‌برند. تنها شاهد مثال ماجرای طوطیان هندوستان و تعریف کردن 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 به صورت نمایش و بی آن که 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 می‌نماید 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 نخستین باری است که قربانی را وادار به قبول نمایش خود می‌کند و قربانی که قبلاً گرفتار این بازی نشده، بی آن که بفهمد در آن گرفتار می‌شود.

اما برای دفاع از این که 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 پررنگ‌تر 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 می‌شود.

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 این که می‌خواهد لطفی در حق طوطی خود کند و او را خوشود سازد، قبول می‌کند که این پیام را برای دوستان طوطی در هندوستان ببرد، اما دریغ از این که با انتقال این پیام راهی برای فرار طوطی خود باز می‌کند. طوطی در این قسمت می‌گوید:

«گفت آن طوطی که: آنجا طوطیان چون بینی، کن ز حال من بیان  
کان فلان طوطی که مشتاق شماس 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 به حساب آورد. پیامی که بازرگان به‌صورت ناخواسته و به زبانی دیگر، ناآگاهانه بیان می‌کند و در قفس زندانی کردن 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 به صورت 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 به معنای ظاهری آن شاید زیاد در این داستان کاربرد نداشته باشد. البته این که خواننده در انتهای داستان بر ساده لوح بودن قربانی بخندد، ولو این که خود نیز با او همراهی کرده است، درد، غم و اندوه نهفته در بازرگان را نشان می‌دهد که احساساتش با عقلش درآمیخته و این بار شکست سنگینی از احساساتش می‌خورد.

از طرفی دیگر، آن چیزی که بازرگان می‌خواهد و آن چیزی که در نهایت عایدش می‌شود کاملاً 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      کارمست از خطه هندوستان»  
(مولانا، ۱۳۸۹)

دیده می‌شود که هدف و خواسته بازرگان صرف بخشش و جود خود است و در واقع به نمایش گذاشتن و اجرا کردن 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 قابل قبول و تحمل است و در مرحله بعد، مرگ طوطی خودش عایدش می شود:

«چون شنید آن مرغ، کان طوطی چه کرد  
پس بلرزید، اوفتاد و گشت سرد»  
(مولانا، ۱۳۸۹)

و در مرحله نهایی نیز از دست دادن عشق و علاقه به طوطی خودش با فرار کردن آن که با این بیت به تصویر کشیده می شود:

«بعد از آتش، از قفس بیرون فکند  
طوطیک پرید تا شاخ بلند»  
(مولانا، ۱۳۸۹)

اما وقتی سخن از کلمه «ذوق» می آید، تصور ذهنی به سمت خوشحالی می رود و کلمه ای که در کنار آن به ذهن می رسد «ذوق و شوق» است. با دقت در فرهنگ نامه های معتبر زبان فارسی این نتیجه استنباط می شود که ذوق برای موقعیت مثبت و خوشحال کننده به کار می رود و در اکثر متون زبان فارسی هم به همین صورت است. از جمله این بیت سعدی:

«دیدار یا غایب، دانی چه ذوق دارد  
ابری که در بیابان بر تشنه های بیارد»  
(سعدی، ۱۳۸۸)

اما در تعریف عنصر ذوقی، بیشتر بر تاثیر گذاری و به اصطلاح شگفت زدگی تاکید شده است تا بر روی خوشحالی. در آبرونی نیز هنگامی که فرد قربانی آبرونیست و در نهایت متوجه اشتباه خود می شود، قاعدتاً هیچ گونه احساس ذوق و شوقی را به همراه نخواهد داشت و در مفهوم منفی اصطلاح، غافلگیر خواهد شد.

در داستان مورد نظر نیز، داستان به همین صورت پایان می یابد و پس از این که بازرگان طوطی را با تصور این که مرده است، بیرون آورده و طوطی پرواز کرده و فرار می کند، مولانا این تعجب و تأثیر پذیری را این چنین بیان می دارد:

«بعد از آتش از قفس بیرون فکند  
طوطیک پرید تا شاخ بلند  
طوطی مرده چنان پرواز کرد  
کافتاب شرق، ترکی تاز کرد»

خواجه حیران گشت اندر کار مرغ بی خبر، ناگه بدید اسرار مرغ  
(مولانا، ۱۳۸۹)

در بیت اول، مولانا همچون راوی یک نمایش نامه و یا در موقعیت دانای کل، چونان مرز تعجب را بالا می برد که گویی خودش هم قربانی آبرونی شده است و همچون یک تماشاگر عادی از دیدن داستان شگفت زده می شود. در بیت دوم هم با آوردن کلمه «حیران» که می توان آن را معادل «شگفت زدگی» گرفت، تأثیر این آبرونی را بر قربانی آبرونی نشان می دهد. در نهایت نیز به وضوح در چند بیت آخر، برتری آبرونیست بر قربانی آبرونی به نمایش کشانده می شود:

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

آبرونیستی 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 می گوید:

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

و خود بازرگان که دیگر در انتهای داستان با بر ملا شدن ماجرا، متوجه تیزهوشی و زرنگی طوطی نسبت به خودش می شود؛ نگاهش را به سمت دید از پایین به بالا (از ضعیف به قوی) می برد و اعتراف می کند 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)

### آبرونی موقعیت (Situational Irony)

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

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

کان فلان طوطی که مشتاق شماس است از قضای آسمان در حبس ماست»  
(مولانا، ۱۳۸۹)

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

طوطی با هوشیاری تمام می‌گوید که اگر من به بند و زندان افتاده‌ام؛ فقط به دلیل این است که تقدیر و سرنوشت من چنین بوده و هیچ حرفی از این که بازرگان او را به اسارت در آورده است، به میان نمی‌آورد؛ زیرا اگر چنین گوید بازرگان از این سخن ناراحت می‌شود و چه بسا حتی پیام را هم به طوطی هندوستان منتقل نکند.

اصولاً همه انسان‌ها از بیان سخن یا انجام عملی که موجب درد و رنج کسی به خصوص 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 به کار می‌رود، البته در معانی



مختلف. یکی از این معانی، قدرت و بزرگی بخشیدن 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 ظاهری و واقعی 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 ظاهری و 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 مردم‌عادی دلیل و حکمت آن را نمی‌یافتند نیز در این ابیات دیده می‌شود:

«آن پسر را کش خضر ببرید حلق	سر آن را در نیابد 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)

گوی 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 به دلیل 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 شاید اصلی‌ترین آن مربوط است به افرادی که خود را هم سطح و نزدیک به پیامبر و همانند اولیای الهی می‌دانستند و به تعبیری، خداوند همچون آبرونیستی با آنان برخورد کرده است و آنان که قربانی آبرونی 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 آبرونی را فقط خود خداوند می‌داند؛ نه قربانی آبرونی که همان ظاهرنگرند و توانایی و قدرت درک آبرونی موجود در این داستان را ندارند:

«همسری با انیسا برداشتند اولیا را همچو خود پنداشتند  
گفته: اینک ما بشر، ایشان بشر ما و ایشان بسته خوابیم و خور

این ندانستند ایشان از عمی هست فرقی در میان، بی‌منتها»  
(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:

«سحر را با معجزه کرده قیاس هر دو را بر مکر پندارد اساس  
ساحران موسی از استیزه را بر گرفته چون عصای او عصا  
زین عصا تا آن عصا فرقیست ژرف زین عمل تا آن عمل راهی شگرف  
لعنة الله این عمل را در قفا رحمه الله این عمل را در وفا»  
(مولانا، ۱۳۸۹)

ساحران در تصور و خیال خود، عصا را وسیله سحر می‌دانند؛ اما حضرت موسی که اینجا می‌توان برای او نقش ناظر آبرونیک 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 آبرونی می‌شوند و شکست می‌خورند. در بیت چهارم مولانا به این مطلب اشاره می‌کند که ساحران با نیت تمسخر، این کار را انجام می‌دهند 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 هم جنس و هم نوع خود می تواند متفاوت ظاهر شود. در حقیقت این متفاوت بودن در باطن بسیار مهم است اما در ظاهر تفاوت چندانی ندارد. چه بسا افرادی که گرفتار این ظاهر شده اند و فریب خورده اند و به باطن راه پیدا نکرده اند. حتی با نگاهی دیگر، این ظاهر بینی در بررسی شخصیت طوطی می تواند باعث آبرونی شود که این بار خواننده این داستان را قربانی کند، نه شخصیت های خود داستان را. این آبرونی بسیار عمیق و پیچیده ای است که به راحتی قابل صدق و کذب نیست و باید در این باره تأمل بسیار کرد و در نهایت به نتیجه ای رسید که چه بسا باز هم کاملاً قابل اتکا و اعتماد نباشد.

برداشت دیگر این است که انسان ها در موقعیت های مختلف، عملکرد و رفتار متفاوتی از خود نشان می دهند. مولانا در دومین داستان اصلی مثنوی، طوطی را در لباس نادانی و بی خردی می آورد و بعد از چند داستان، دوباره طوطی شخصیت یکی از داستان ها می شود و خواننده با ذهنیت داستان قبلی که طوطی در آن حضور دارد، شاید منتظر کارها و تفکرات اشتباه طوطی باشد و هنگامی که داستان «طوطی و بازرگان» را تا انتها دنبال می کند، متوجه اشتباه خود می شود و نظرش درباره طوطی به کلی عوض می شود. این شاید زبان حال بسیاری از انسان ها است که به دلایل مختلف، در برخی از موقعیت ها عملکرد ضعیفی از خود نشان می دهند و دیگران را نسبت به خود ناامید می کنند؛ اما پس از مدتی و در موقعیتی دیگر، کاری می کنند که دیگران همگی با تعجب به او می نگرند و او را مورد تحسین خود قرار می دهند.

از منظر هنر نمایش نیز، امروزه گفته می شود که بازیگر خوب کسی است که نقش های 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 می دهد 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 نتیجه گیری

یکی از شیوه های مهم مولانا در مثنوی، سخن گفتن آبرونیکال است. این تکنیک سخن گویی و بیان مطلب در داستان ها، توصیفات و کلام مولانا، به خصوص در دو داستان

«طوطی و بازرگان» و «بقال و طوطی»، به صورت‌های گوناگونی به کار می‌رود. نخست آبرونی 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 نقش آفرینانی هستند که در صحنه نمایش، بیننده را به شور، وجد و حیرت می‌آورند و زمانی به این درجه از آبرونی می‌رسد که در اغلب داستان‌هایش به‌ویژه در این دو داستان، قربانی آبرونی پشت آبرونی را نمی‌بیند و حتی در برخی مواقع، بیننده یا خواننده نیز با بازیگری که قربانی آبرونی شده همراهی می‌کند و تا انتها، پشت آبرونی را نمی‌بیند و در هیجان و اضطراب کشف آن سهیم می‌شود.

پس از نوع نمایشی، بیشترین نوع آبرونی در این دو داستان مثنوی آبرونی ساختاری است. با توجه به این مطلب که در بسیاری از داستان‌های مثنوی، داستان‌های فرعی فراوانی به کار 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 «آبرونی ساختاری» در اکثر داستان‌های مثنوی به‌خصوص دو داستان موردنظر به‌وضوح مشخص است و بافت موجود در این دو داستان را می‌توان با آبرونی ساختاری، کاملاً همسو و تأییدکننده دانست.

مولانا معمولاً از سخنان چند پهلو برای بیان مفاهیم عمیق استفاده می‌کند و برای این که کلام خود را از کلام عادی متمایز کند و به قول خود شیوه‌ای برای بیان اسرار به محارم داشته باشد، کلام خود را آبرونیک 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 آبرونی نزدیک می‌کند تا مفهوم آبرونیک 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، وطن‌دوست حقیقی مرند، 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، بهاء‌الدین. (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.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). *کلیات سعدی*. به تصحیح محمد علی فروغی. ج ۱. چ ۳. تهران: انتشارات بهزاد.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *بیان*. ج ۱. چ ۳. تهران: نشر میترا.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷). *معانی*. ج ۱. چ ۳. تهران: نشر میترا.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. ج ۱. چ ۳. تهران: نشر میترا.
- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۰). *منطق‌الطیر*. شرح رضا اشرف زاده. ج ۱. چ ۲. تهران: انتشارات اساطیر.
- کهنمویی پور، 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 Shahrودي, S. M., Vatandoust Haghghi 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 آبرونی در دو داستان مثنوی مولوی.

متن پژوهی ادبی، ۲۵(۹۰)، ۲۸۳-۲۶۱. doi: 10.22054/ltr.2021.37302.2481



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