مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی- پژوهشی)، شمارهٔ ۱۶۰- بهار ۱۳۸۷

دکتر مریم مشرّف (دانشگاه شهید بهشتی)

«طعن» یا «آیرونی» در آثارمهدی اخوان ثالث

چکیده

طعن یا آیرونی یک آرایهٔ ادبی و نوعِ خاصّی از بیان دوپهلو است که با ایهام و ابهام متفاوت است. این آرایه در آثار مهدی اخوان ثالث جلوه‌ای خاص دارد و می‌تواند در شمار ویژگیهای سبکی او به شمار رود. هرچند آیرونی در ادبیّات فارسی پرکاربرد است، منتقدان کمتر به آن توجه نشان داده‌اند. در مقالهٔ حاضر انواع آیرونی و مظاهر آن در شعر مهدی اخوان ثالث بررسی می‌شود.

کلید واژه‌ها: اخوان ثالث، آیرونی، آیرونی لفظی و آیرونی نمایشی.

آیرونی نوع خاصّی از طنز و بیان دوپهلو است که هرچند در گنجینهٔ ادب فارسی نمونه‌های فراوان دارد، در حوزهٔ نقد ادبی کمتر به آن توجه شده است. کاربرد این لفظِ اصالتاً یونانی در جهان غرب به همین صورت معمول است و هرچند واژه‌ای کهن و یونانی است، غربیها در بند معادل‌سازی برای آن نبوده‌اند. عربها معادل سُخریه را برای این لفظ در نظر گرفته‌اند که البته خالی از اشکال نیست. در کتاب‌های نقد ادبی در ایران نیز این مبحث غالباً نیامده است، اما در فرهنگنامه‌ها به آن اشاره شده است.

شاید بتوان گفت دلیل ترجمه نکردن این اصطلاح در زبانهای غربی علاوه بر مأنوستر بودن غربیان به طور کلی با ادب یونانی، این بوده است که این کلمه در اصل اسم خاص است و نام شخصیّتی در کمدیهای یونان است که هرچند تظاهر به نادانی و حماقت می‌کند، در واقع چنین نیست و با زیرکی بر حریف همیشگی خود اَلازون (alazon) که لافزنِ احمقی است پیروز می‌شود (abrams: 97) امروزه نیز این کلمه همچنان همان معنای ضمنی پنهان‌کاری را حفظ کرده است و البته نه به منظور دغل‌بازی بلکه به منظور پدید آوردن تأثیرات هنری و بلاغی. این لفظ اول بار در کتاب *جمهور* افلاطون (ق۴ قـ. م) تقریباً به معنای «با پنبه سر بریدن در صحبت» آمده است. (cuddon: 335).

در دیالوگهای افلاطون خود سقراط در نقش «آیرون» ظاهر می‌شود که با پرسشهای به ظاهر ساده‌لوحانه ولی زیرکانه، گام به گام حریف خود را در گفت‌وگو شکست می‌دهد(ibid. 336). آیرونی در

تاریخ دریافت: تاریخ پذیرش:

حقیقت نوعی شگرد بیانی است که برای انتقال معنایی متفاوت با معنی ظاهر و غالباً عکس آنچه که گفته شده است به کار می‌رود (fowler: 128. Longman: 130) از این رو شاید بتوان اصطلاح «طعن» را به عنوان معادل آیرونی پیشنهاد کرد ولی این معادل نیز همهٔ وجوه آیرونی را در بر نمی‌گیرد. بعضی منتقدان عقیده دارند که نباید برای آیرونی معادل‌سازی کرد و بهتر است این اصطلاح به همان صورت اصلی به کار رود تا تمام بار تاریخی و ادبی آن نیز حفظ شود و به همین دلیل در غالب دائرهٔ المعارفهای ادبی فارسی نیز این اصطلاح به همین شکل به کار رفته است(دانشنامه ادب فارسی، مدخل آیرونی و دیگر فرهنگنامه‌های ادبی).

در سالهای اخیر که مسألهٔ معنی در نقد ادبی مورد توجه بسیار است و حتی در نقد هرمنوتیکی و بعضی از نظریات و دیدگاههای پست مدرن به نوعی مرکزیت دارد، موضوع آیرونی دوباره مورد توجه منتقدان قرار گرفته است. به گونه‌ای که کولبروک منتقد معروف زمان ما، عقیده دارد که آیرونی در جهان امروز مفهومی پست مدرنیستی است، زیرا امروز هیچ چیز آن گونه که از ظاهر امر بر می‌آید نیست(Colebrook:2004,p.95). آیرونی با شناور ساختن معنی و به هم زدن رابطهٔ یک به یک دال و مدلول، مدلها و طرزهای معتبر گفتمان را به خطر می‌اندازد(Hutcheon,1994,p.13).

با این‌همه از دیر باز درمورد تعریف این آرایه اختلاف نظروجود داشته است.از نظر داگلاس میوک ، منتقد برجسته قرن بیستم، هیچ چیزسخت تر از این نیست که بخواهیم تعریف دقیقی از آیرونی ارائه دهیم. (Mueck:1969, p8). وی عقیده دارد بارزترین ویژگی آیرونی عبارت است از تعارض میان آنچه هست و آنچه به نظر رسد(ibid:30).

با توجه به اینکه هدف اصلی این مقاله گشودن چشم اندازی نوین در شعر معاصر فارسی به طریق عام و شعر اخوان ثالث به طریق خاص است، وارد شدن به تمام مباحث نظری مربوط به این آرایه ما را از هدف اصلی دور می‌سازد ؛ اما برای آنکه بحث خود را بر پایه ای معتبر و علمی قرار دهیم،ضمن استفاده از فرهنگنامه های معتبر ادبی، اساس کار خود را بر تعریف نیکلاس مارش و جان پک که در این زمینه صاحب نام و از منتقدان معروف قرن بیستم به شمار می‌روند قرار دادیم (Coyle,1995p.82ff).

مطابق این تعریف، آیرونی یا طعن بیانی دوپهلو و کنایه آمیز است، به شرط آنکه: الف) دو معنایی که در عبارت هست با یکدیگر ارتباط داشته باشند؛ ب) هر دو معنی درمتن معتبر و محتمل باشد. بنابراین، آیرونی هنگامی به وجود می‌آید که از آنچه در متن گفته یا نوشته شده بتوان به دو معنی یا دو برداشت

متفاوت ولی مربوط با هم رسید. به گونه‌ای که نتوان یکی از آن دو را ناممکن دانست و این امر، حد فاصل میان ریشخند و تمسخر با آیرونی را روشن می‌سازد(ibid.88).

در تعریف آبرامز آمده است «در آیرونی لفظی، قصد اصلی گوینده با معنای ظاهری متفاوت است، هرچند عبارت آیرونیک غالبا دربرگیرنده تعبیر ظاهری نیز هست ولی با اشاراتی در موقعیت شفاهی گفتار همراه است که می‌رساند، گوینده رفتار یا ارزیابی بسیار متفاوت و گاه متضادی را قصد کرده است(Abrams:1993,p.97).

چنانکه در تعریف بالا ملاحظه می‌شود، در آیرونی غالبا تعبیر ظاهر نیز معتبر و صادق است اما زمینه کلام، معنایی دیگر را در خود می‌پرورد. آبرامز در ادامه از آرایه هایی نام می‌برد که نباید با آیرونی اشتباه شود؛ از جمله بیان ریشخند آمیز همراه با ناسزای صریح، و طعنه آمیز.

بنابراین در تعریف آیرونی باید این مطلب را لحاظ کرد؛ امری که غالباً به آن توجه نمی‌شود و موجب گردیده بسیاری از آرایه های ادبی همچون مدح شبیه به ذم، ذم شبیه به مدح، اغراق و انواع طعنه و کنایه را با آیرونی یکی فرض کنند. گو اینکه هریک از این آرایه ها نیز اگر دو شرطی که برای آیرونی برشمردیم داشته باشند، ممکن است و قطعاً می‌توانند آیرونی به شمار روند. یعنی جلوه‌های مختلفی از یک امر باشند، و دومعنا را به نمایش گذارند که هریک از دیدی درست باشد. اما هرگاه از طعنه و تعریضی که در کلام باشد، قطعاً فقط یک معنی استفاده شود، نمی‌توان آیرونی نامیدش.

ای ریچاردز در کتاب *اصول نقد ادبی* به خاصیت وحدت بخش آیرونی اشاره می‌کند و می‌گوید علت لذت بردن ما از آیرونی این است که این صنعت، ذهن را به یک بُعد معنایی خاص محدود نمی‌کند، بلکه دریچه هایی بر ذهن می‌گشاید تا مطلبی واحد را از جنبه های مختلف بنگریم(ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۲۲). تعریف ریچاردز به گفتهٔ میوک اساس تعریف آیرونی در نقد جدید است(Muecke:1969,p.19).

ریچاردز در یک بحث روانشناختی دلیل لذت بردن از یک جا جمع آمدن انگیزه‌های متضاد را توضیح می‌دهد. از نظر او، حالتی از ذهن که مورد علاقه نیست، حالتی است که اشیا را تنها از یک دیدگاه می‌نگرد(ریچاردز، همانجا) اما در آیرونی که انگیزه های متضاد یا جنبه‌های متفاوت را در یک جا جمع می‌کند، این محدودیت از بین می‌رود و رفع این محدودیت، به شخصیّت ما(خواننده اثر) امکان دخالت آزادانه تری در درک و تفسیر اثر می‌دهد. در این حالت«لایه‌های بیشتری از ذهن آشکار می‌شود و جنبه های بیشتری از اشیا قادر به اثر گذاری بر ما(خواننده) خواهد بود»(همان: ۲۲۲). در این حالت احساس استقلال و فردیت بیشتری در خواننده ایجاد می‌شود و چنین می‌نماید که او می‌تواند اشیا را آن گونه که واقعا هستند ، یکجا مشاهده کند. ذهن در رویارویی با آثاری که معانی متضاد را در خود گرد آورده اند

آزادانه تر حرکت می‌کند و چنین تجربه‌ای درست ضد حالت بازدارندگی فکر است و همین امر موجب پیدایش لذّت هنری می‌شود(ریچاردز، همانجا، نقل به مضمون. آبرامز نیز در تعریف آیرونی بخشی از کلام ریچاردز را که میوک نیز نقل کرده، آورده است و این امر بر اعتبار این تعریف می‌افزاید).

باید در نظر داشت که برخلاف گزارشهای علمی، که دیدگاهها و پاسخهای قاطعی را به پرسشهای علمی‌جست و جو و طرح می‌کنند، در ادبیات نمی‌توان پاسخهای «یکبار برای همیشه» را دربرابر سوالهای هستی توقع داشت. ادبیات منشور چندوجهی زندگی است. ابعاد گوناگون واقعیت و حتی فراواقعیت را همچون طیفی رنگارنگ نمایش می‌دهد و آیرونی از ابزارهای ادبی مؤثر در این راه است. برای آیرونی انواع بسیار مختلفی را در نظر گرفته‌اند که ما به ذکر اصلی ترین آنها که در تمام فرهنگنامه‌های ادبی آمده است اکتفا می‌کنیم و هرجا که بحث اقتضا کرد به نظریات منتقدان دربارهٔ دیگر انواع آیرونی نیز اشاره خواهیم کرد. انواع اصلی آیرونی، مطابق تعریف پایهٔ ما در این مقاله(Marsh- peck- coyle,ibid)، آیرونی لفظی یا واژگانی، آیرونی نمایشی و موقعیتی است(برای بحث مبسوط دربارهٔ انواع آیرونی بنگرید به Muecke,ibid,Colebrook,ibid.Booth,ibid رک فهرست منابع).

آیرونی لفظی یا واژگانی

گفتن چیزی است و ارادهٔ چیزی دیگر به شرط آنکه هر دو ساحت ظاهری و باطنی، واقعیتی را در خود جلوه گر ساخته باشد و میان این دو ساحت در بافت کلام رابطه ای معنایی وجود داشته باشد(Marsh,ibid.Abrams,ibid).

ابتدا با ذکر مثالی از تراژدی هملت، آیرونی واژگانی را روشن می‌کنیم و سپس به بررسی شواهدی از آن در شعر اخوان ثالث می‌پردازیم.

در تراژدی هملت همان گونه که می‌دانیم، ملکه دانمارک با همدستی برادر شوهر ، موجب قتل همسر خود،یعنی پادشاه دانمارک را فراهم می‌سازد تا هم به عقد برادر شوهر درآید و هم برادر شوهر را به سلطنت برساند.هملت، شاهزادهٔ دانمارک و همسر این زن(گرترود)، هرچند هنوز از ماجرای قتل پدرش اطلاع ندارد، از اینکه مادرش به این سرعت قصد ازدواج با برادرشوهر دارد احساس نفرت می‌کند.در عین حال مادر سعی دارد او را متقاعد کند که مرگ برای همه امری عادی و طبیعی است و بهتر است هملت لباس سیاه خود را درآورد ، مرگ پدر را فراموش کند و زندگی عادی را از سر بگیرد. در این میان گفت و گویی میان مادر و پسر صورت می‌گیرد که از نمونه‌های آیرونی واژگانی و از مثالهای معروف آن است.مادر به هملت می‌گوید: «می‌دانی که این عادی است. همه زندگان می‌میرند واز عالم طبیعت به

ابدیت سفر می‌کنند».

هملت پاسخ می‌دهد« بله ،خانم، عادی است».

(هملت ،ج۱، بخش۲، مجموعه آثار، چاپ کالینز،۱۹۶۴ نقل از Marsh,1995,p.84)

شاهد و مثال در کلمه «عادی» قرار دارد، که مادر از آن امری غیر ناپسند را اراده کرده است ولی هملت آن را به معنای «عامیانه و مبتذل» به کار می‌برد که امری است ناپسند، بویژه برای ملکه. بنابراین ما با آیرونی واژگانی روبه روایم که در یک کلمه دو بعد از امری به نمایش گذاشته شده و از دو دید به امرواحدی نگاه شده است و هر دیدگاه نیز در جای خود بخشی از واقعیت را دربرمی‌گیرد، گو اینکه نگاه نویسنده معمولاً طرفدار یکی از این دو نظرگاه است. بنابراین در آیرونی از امری و احد دو برداشت یا دو تلقی متفاوت صورت می‌گیرد که هردو معتبرند. و این مطلب حد فاصل طعنه و تسخر با آیرونی است . زیرا در طعنه و تسخر، یا تعریض، شنونده یا خواننده به زحمت می‌تواند وانمود کند که متوجه مقصود اصلی گوینده نشده است، لحن صدا و زمینهٔ کلام نیز از جمله عواملی است که به رساندن معنای باطنی که غرض اصلی گوینده بوده است، یاری می‌رساند. میوک تصریح می‌کند که با پذیرش اینکه شرط تحقق آیرونی احساس کردن قدرت هر دو معنای ظاهری و اصلی از کلام است، دیگر نمی‌توانیم طعنه وریشخند (Sarcasm) را آیرونی به حساب آوریم. زیرا لحن و نحوهٔ بیان گوینده معنای ظاهر را منتفی می‌کند. میوک در ادامه می‌افزاید، درست است که طعنه و ریشخند، آرایه‌ای ادبی محسوب می‌شود ولی با آیرونی فرق دارد(Muecke:ibid:51 -52)در آیرونی ناگزیریم معنای دوم را تفسیر کنیم و این نیازمند آشنایی خواننده با زمینهٔ کلام است و به همین دلیل در بسیاری از موارد، خوانندهٔ مبتدی ممکن است اصلاً درنیابد که معنای اصلی غیر از چیزی است که به نظر می‌رسد. اما در نظر خوانندهٔ مجربتر و آشناتر، معنای دوم برجسته می‌شود و همین نکته است که آیرونی رادر شمار ظریفترین آرایه های ادبی درآورده است.

نمونه‌های آیرونی واژگانی در شعر اخوان ثالث

در شعر «میراث» اخوان ثالث نمونه های خوبی از آیرونی واژگانی وجود دارد.در این شعر راوی از پوستین کهنه خود سخن می‌گوید. پوستینی کهن که در زبان تمثیل، میراث نیاکان اوست. راوی بارها خواسته پوستین خود را «نو» کند و روز و روزگار خود را دگرگون سازد و حتی در یکی از این تلاشهای او که نوید بخش توفیق است و بوی بهبود نیز از اوضاع شنیده شده، راوی دل به دریا می‌زند تا زندگی خود را تغییر دهد.اما باز بخت یار او نمی‌گردد و تلاش او بی حاصل می‌ماند:

داشت کم کم شبکلاه و جُبّه من نوتَرک می‌شد
کشتگاهم برگ و بر می‌داد
ناگهان توفان خشمی با شکوه وسرخگون برخاست
من سپردم زورق خود را به آن توفان و گفتم هرچه باداباد
تا گشودم چشم دیدم تشنه لب بر ساحل خشک کشف رودم
پوستینِ کهنهٔ دیرینه‌ام با من
اندرون ناچار مالامال نور معرفت شد باز
هم بدانسان کز ازل بودم

(شعر میراث، از مجموعه آخر شاهنامه)

اخوان با عبارت«اندرون ناچار مالامال نور معرفت شد باز» در حقیقت به فقر ونداری و گرسنگی ملی اشاره دارد، هرچند نور معرفت حاصل روزه و گرسنگی و برکت آن است، اما در اینجا سلوک عارفانه و تجربهٔ روحانی و کسب معرفت مراد نیست ، بلکه گرسنگی و فقر و فلاکت منظور است؛ گو اینکه ظاهر عبارت نیز در جای خود ودر ذهن کسی که با زمینهٔ فرهنگی ما آشنایی دارد، کاملا موجه و معتبر است و همان گونه که اخوان خود نیز یادآور شده است، اشاره ای است به شعر معروف سعدی :

اندرون از طعام خالی دار تا در او نور معرفت بینی

همچنین خطی که در ادامه آمده، آیرونی واژگانی دارد: « هم بدانسان کز ازل بودم». این خط شعر هم در بعد ظاهر اشاره دارد به اینکه چشم پوشی از لذات مادی، روح را به حالت اولیهٔ خود که حضور در عالم وحدت ازلی است ، باز می‌گرداند، و او را از قید مکان و زمان و از ساحت مادی جدا می‌کند و این مطلب کاملاً مناسب است با تجربهٔ روحانی که حاصل نور معرفت است. اما این مطلب مورد نظر شاعر نیست؛ بلکه وی می‌خواهد بگوید «برگشتیم سر جای اول»، یعنی همان فقر و گرسنگی و شکم خالی . همان مصیبت که از اول داشتیم، بازهم گریبانگیر ماست، و این هر دو معنی از لحاظ ظاهر نیز غیر قابل قبول نیست و می‌تواند درست باشد، اما زمینهٔ معنایی شعر، معنای دوم را برجسته تر می‌سازد. چنانکه در ادامهٔ همین قسمت دور ماندن از قافلهٔ تجدد، و عدم دسترسی به امکانات درمانی جدید را چنین توصیف می‌کند:

باز او ماند و سه پستان و گل زوفا
باز او ماند و سکنگور و سیه دانه
وآن به آیین حجره زارانی

کانچه بینی در کتاب تحفهٔ هندی
هریکی خوابیده او را در یکی خانه
(اخوان، همانجا)

در یکی دیگر از شعرهای همین کتاب نیر آیرونی واژگانی به زیبایی به کار رفته است:

آبها از آسیا افتاده لیک
باز ما مانديم و عدل ایزدی
وانچه گویی گویدم هرشب زنم
بازهم مست و تهی دست آمدی

آنکه در خونش طلا بود و شرف
شانه ای بالا تکاند و جام زد
چتر پولادین ناپیدا به دست
رو به ساحلهای دیگر گام زد

در شگفت از این غبار بی سوار
خشمگین ما نا شریفان مانده ایم
آبها از آسیا افتاده لیک
باز ما با موج و توفان مانده ایم

این شعر شرایط سالهای بعد از کودتا را مجسم می‌کند و روشنفکر نمایانی را به تصویر می‌کشد که داعیهٔ شرف داشتند اما به موقع از مهلکه جستند و به کشورهای دیگر گریختند، در حالی که پیروان صدق و صمیمی آنها که خونشان رنگین تر از بقیه نبود، شرافتمندانه ماندند و گرفتار تعقیب و آزار و شکنجه های سخت شدند.

اخوان بعدها در مقاله ای این شرایط را توصیف می‌کند که ذکر آن با توجه به زمینهٔ کلام خالی از لطف نیست:

«وقتی آبها از آسیاب افتاد... از سران و گردنان آن نهضت برخی هجرت کردند، گروهی درگذشتند، طایفه‌ای هم به موجب تغییر فصل، ییلاق و قشلاق « همچین مختصری» کردند، زیرا پیل الکتریکی دو

قطب بیشتر نداشت، یکی مثبت و یکی منفی، درست مثل الاکلنگ غیر الکتریکی، که فقط دو سر دارد و البته بر سر الفاظ نباید مناقشه کرد که گفته‌اند: همه جا خانهٔ عشق است، چه مسجد چه کنشت! از احـوال این طایفه بعدها دانسته شد که شهزاده سیذارتا عبث کرده بود که هوس کرده بود چندی جوخـای ژنـدهٔ بودا را به دوش گیرد» (بدایع و بدعتها، انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹، نقل از باغ بی برگی:۱۳۷۰ ، ص۶۴۱).

در شعر بالا،اخوان با جابه جا کردن مدلول لفظ شرف و بی شرف، معنایی برعکس از آنها اراده کـرده است، که هرگاه آیرونی را فقط گفتن چیزی و ارادهٔ عکس آن بدانیم می‌توان این تعریض و کنایهٔ اخـوان را آیرونی دانست، اما همان گونه که گفتیم، در آیرونی باید دومعنا در یک چیز یا امر جمـع گـردد تـا حـد فاصل آن با تعریض و کنایه روشن شود و هردو معنا نیز در جای خود معتبر باشد. حال آنکه در عبارتهای «هرکه در خونش طلا بود و شرف» و «خشمگین ما ناشریفان مانده ایم»، ازکلمهٔ شرف و لفظ ناشریفان فقط معنای عکس استنباط می‌شود. بنابراین تسخر و تعریض است نه آیرونی ، اما در همین شـعر در بنـد اول ، گذشته از طعنه ای که در عبارت «عدل ایزدی» قرار دارد، در خط آخر اخوان می‌گوید، سرزنشِ تو (مخاطب نامعلوم شعر، شاهد ناشناس ماجراها) همان سرزنشِ زنم است که در پایان روز می‌گوید، بـازهم با دست خالی به خانه بازگشته‌ای، یعنی دستاوردی نداشتی، همچنان که در قضایای سیاسی قبل از کودتا عاقلانه رفتار نکردی و با دست خالی بازگشتی: مست (فاقد عقل) و تهی دست.

چنان که ملاحظه می‌شود این عبارت در هر دو معنا صادق و معتبر است، اما معنایی که شاعر در نظر داشته است با توجه به بافت و زمینهٔ شعر، معنای غیر شخصی و اجتماعیِ تهیدست است و اشاره دارد به بی نتیجه بودن نهضت اجتماعی وقت. بنابراین در این قسمت آیرونی واژگانی به کار رفته است.

در شعر «آواز کرک» هم اخوان آیرونی واژگانی به کار برده است. او در آغـاز شـعر بـا تقلیـد صـدای «کرک» یا بلدرچین که آن را « بدبده» نیز می‌نامند، می‌گوید:

بده ... بد بد... چه امیدی؟ چه ایمانی؟
کرک جان خوب می‌خوانی
(مجموعهٔ آخر زمستان، آواز کرک)

در شعر بالا، نکته تنها در تقابل و تضاد دو لفظ خوب و بد نیست، بلکه زیبایی کار در ایـن اسـت کـه کرک آواز بدبد را خوب می‌خواند و این هر دو را در یک جا جمع کرده است. اما نمی‌توان آن را پـارادکس دانست، زیرا کلمهٔ بد در بعد لفظی و کلمهٔ خوب در ساحت معنایی مورد نظر است. و این بـا شـرایط لازم برای پارادکس ناسازگار است. ولی در عین حال، آواز کرک، خوب و بد را به هم پیوند زده است.

آیرونی نمایشی

گاه نویسنده میان آگاهی خود از ماجراهای داستان و اطلاعات خواننده فاصله ایجاد می‌کند.بدین معنی که نویسنده یا راوی، در طرح خود مطالب بیشتری را دربارهٔ ماجرا می‌دانسته است ولی این آگاهی را از خواننده پنهان داشته است. در اینگونه موارد، فاصله و تفاوت میان آگاهی نویسنده و اموری که خواننده فعلاً از آن بی‌خبر است، منشأ پیدایش آیرونی است. این حکم قابل تعمیم به شخصیّتهای داستان نیز هست. هرگاه یکی از شخصیّتها چیزی بداند که دیگری نمی‌داند ، 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 شخصیت داستان یا بازیگر روی صحنه خبر دارد.درفرهنگهای ادبی به مواردی که آیرونی ،حاصل تفاوت اطلاعات گوینده و خواننده داستان است **آیرونیِ نمایشی** (dramatic irony) نام داده‌اند(Perrine:1970,334). مثال واضح آن در حرکات نمایش صامت (پانتومیم) است. در اینجا شخص شرور در پشت سر قهرمان حرکت می‌کند و در تلاش است تا او را بکشد. قهرمان بی‌خبر از حضور شرور، از تماشاچیان می‌پرسد چه خبر شده و بچه‌های حاضر در میان تماشاچیان هیجان‌زده بلند می‌شوند و فریاد می‌کشند تا قهرمان باخبر شود. این هیجان بر اثر آیرونی به وجود می‌آید که خود حاصل تفاوت میان باخبری آنها و بی‌خبریِ قهرمان است (اخذ مثال از marsh:1995,p. 88).

آیرونی نمایشی و مفهوم قربانی

نا آگاهی شخصیت یا قهرمان از وضعیّت واقعی، او را در حالتی مضحک و خواننده را نسبت به او در شرایطی برتر قرار می‌دهد. تصویری که در این حالت از قهرمان ترسیم می‌شود، تصویر شخصی است که از موقعیت خود بی اطلاع است و دچار غفلتی ساده لوحانه است. ازاین رو این شخص را «قربانی» آیرونی نامیده اند. نورتروپ فرای در *آناتومی نقد* مبحث چهارم خود را به آیرونی اختصاص داده است. وی ضمن اشاره به آرای ارسطومی‌گوید هرگاه شخصیّت اصلی در قطعه روایی در موقعیت فکری پایینتر یا قدرت کمتری باشد به گونه‌ای که خواننده او را از جایگاهی برتر بنگرد، آیرونی با مفهوم قربانی شدن پیوند می‌یابد. در این حالت قهرمان در وضعیّت آیرونیک (آیرونی نمایشی) قرار دارد. فرای تأکید می‌کند که وضعیّت « قربانی» در آیرونی، موجب تحریک حس همدلی در خواننده می‌شود. (Frye:1990, p.216). در نظر فرای سقوط پیشوایان بزرگ در تراژدی ، امر قهرمانی را به آیرونی پیوند

می‌زند و «آیرونی تراژیک » را پدید می‌آورد. در آیرونی تراژیک، قهرمان در سرنوشت خود مقصر اصلی نیست، بلکه بازیچهٔ سرنوشت است. هرچند کردار و تصمیم گیریهای او خالی از خطا نیست، ولی این خطا ها در حدی نیست که درخور چنین سرنوشت دردناکی باشد(ibid pp.220). هرچند وارد شدن در تمام مباحث نظری آیرونی خارج از چاچوب این مقاله است، ولی با توجه به اینکه «قربانی» آیرونیک در اشعار اخوان نمودهای بارز و بر جسته ای دارد، بی مناسبت نیست که اندکی بیشتر دربارهٔ آن توضیح دهیم.

میوک، موضوع «قربانی آیرونیک» را دنبال می‌کند و او را فردی بی گناه معرفی می‌کند که کورکورانه امری را باور دارد و کمترین احتمالی نمی‌دهد که امور، آن گونه که او باورشان کرده نباشد، همین اطمینان ساده لوحانه است که او را در وضعیتی آیرونیک قرار می‌دهد (Muecke:1969,p.۲۳-۲۹).

«وین بوث» در کتاب *بلاغت آیرونی*، پنج خصیصهٔ اصلی را برای «قربانی» آیرونی بر می‌شمارد که عبارتند از:غفلت و ساده لوحی، ناتوانی از توجه به امر واقع و سیر کردن در فضایی غیر واقعی، ناشی گری به همراه تعصب و عدم تعادل در احساسات (Booth,p.222-229 ، در مورد آیرونی نمایشی همچنین نگاه کنید توضیح مبسوط Winokur:2007,p6).

با توجه به مجموعه تعریفهای داده شده اکنون می‌توان اشعار اخوان را از منظر آیرونی نمایشی به طور عام و مفهوم«قربانی آیرونیک» به طور خاص بررسی کرد.

نمونه‌های آیرونی نمایشی در شعر اخوان

در قطعه شعر «میراث» که در بالا نقل شد علاوه بر آیرونی لفظی، آیرونی نمایشی نیز دیده می‌شود: موقعیت مضحک این دهقان چشم و گوش بسته که با زورق، خودش را به دل توفان سپرده است و در آن لحظه، از صورت واقعی ماجراها بکلی غافل و نا آگاه است، آیرونی نمایشی ایجاد می‌کند زیرا راوی (گو اینکه خود همان دهقان است که سالها بعد، ساده لوحیهای گذشته اش را مرور می‌کند) و به تبع او خواننده، می‌دانند که نمی‌شود با یک زورق به مصاف توفان رفت ولی قهرمان ماجرا در لحظه ای که شعر روایت آن است، از این تعارض مهیب میان «آنچه هست» و «آنچه به نظر رسد» غافل است و تصور می‌کند که می‌توان با این زورق به رویارویی توفان رفت! بگذریم که ایهام و تناسبهایی هم که میان الفاظ «لب» و«ساحل» «توفان» و «باد» و «خشک» و «تشنه» وجود دارد، گرچه مستقیماً آیرونی نیست، اما طنز آیرونی را نمکین تر کرده و اوج این ملاحت در لفظ«کشف‌رود» است که نام رودخانه ای است که از شمال مشهد می‌گذرد و غیر از معنای اصلی که نام رودخانه است، معنای ناگهان واقعیت را

«کشف» کردن را نیز به ذهن متبادر می‌کند .همچنین بد نیست به این نکته هم اشاره ای بشود که لفظ«کَشَفتن » به معنای پلاسیده شدن تا چه حد مناسبت معنایی با لایه های زیرین شعر دارد.و اگر پر دور نرفته باشیم می‌توانیم این نکتهٔ ظریف را نیز ولو در قالب سوال طرح کنیم که چرا اخوان به جای لفظ دریای توفانی از عبارت «پرتوفان» استفاده کرده است؟ آیا او لفظ «تفو» را در ذهن داشته است؟ همان که فردوسی بزرگ به کار بسته :تفو بر تو ای چرخ گردان تفو تا با افزودن کلمهٔ«پر» بر سر آن میزان خشم و نفرت خود را منتقل کند؟ شاید نه! و شاید آری، زیرا از آن ذهن رند و زیرک اخوان هیچ باریک بینی نامحتمل نیست.

گذشته از شعر «میراث»، بخشهایی از شعر «آخر شاهنامه» اخوان ثالث را هم می‌توان از نمونه های خوب آیرونی نمایشی به شمار آورد.اخوان با جانبخشی به ساز چنگ، اورا چون انسانی مجسم کرده است که در خوابی خوش فرورفته و رویای خود را واقعیت می‌پندارد. راوی و خواننده می‌دانند که رویای «چنگ» دور از واقعیت است. می‌دانند که پندارهای او رویایی بیش نیست.اما«چنگ»، خود از این امر بی‌اطلاع است و دن کیشوت وار، خود را همراه و همپای قهرمانان افسانه و فاتحان تاریخ می‌پندارد و مبارز می‌طلبد :

بر به کشتیهای خشم بادبان از خون
ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم
تا که هیچستان نُه توی فراخ این غبار آلود بی غم را
با چکاچاک مهیب تیغهامان ، تیز
غرّش زَهره دران کوسهامان، سهم
پرش خارا شکاف تیرهامان، تند
نیک بگشاییم
ما فاتحان قلعه های فتح تاریخیم
شاهدان شهرهای شوکت هرقرن»

در ادامه، شاعر دنباله سخن «چنگ» را از زبان خود نقل می‌کند و زیرکانه از رویای چنگ به سوی واقعیت می‌لغزد و می‌گوید«ما یادگار عصمت غمگین اعصاریم/ ما راویان قصه‌های شاد و شیرینیم».

اخوان سپس رُویای دُن کیشوت وار چنگ را در مقابل واقعیت تلخ قرار می‌دهد:

آه دیگر ما
فاتحان گوژپشت و پیر را مانیم

بر به کشتیهای موج بادبان ازکف
دل به یاد برّه‌های فرهی در دشت ایام تهی بسته
تیغ هامان زنگخورد و کهنه و خسته
کوسهامان جاودان خاموش
تیرهامان بال بشکسته
(شعر آخر شاهنامه)

در شعر فوق، اطلاع خواننده از خام بودن پندارهای جاه طلبانه «چنگ» حالتی طنزآمیز به آن می‌بخشد. طنزی تلخ، به همراه تسخر و نیشخندی که رو به سوی خام پنداری و خودبزرگ بینیهای بیهوده چنگ دارد.در اینجا «چنگ» در مقام «قربانی آیرونی » قرار گرفته است.

در شعر مرد و مرکب نیز، نظیر همین «آیرونی نمایشی» را شاهد هستیم: دو مرد در کار هموار کردن راهی بس ناهموار درد و رنجی جانکاه و بیهوده می‌برند و از این کار طاقت فرسا امانشان بریده است. در این هنگام از دور دست بیابان غباری می‌بینند و تصور می‌کنند منجی سعادت بخش و پرشکوهی از راه می‌رسد؛ حال آنکه خواننده با توضیحات راوی از پیش می‌داند که این مرد، آوارهٔ بیابانگردی بیش نیست. آواره ای اسیر پندارهای خویش، همانند «چنگ»*آخر شاهنامه*، پهلوان پنبه ای که مرکب او چیزی نیست جز تکه چوبهایی که به زحمت بریکدگر قرارشان داده و برای خود رخشی دروغین ساخته است. رخشی که سوار بر آن به گفته اخوان« گرم، سوی هیچ سو» می‌تازد. در ادامهٔ شعر، زن روستایی نیز با شنیدن صدای مرد و مرکب با شوهر خود درباره مرکبی سخن می‌گوید که می‌گویند «برآن نشسته مرد شوکتمند». اما شوهر باور ندارد. در ادامهٔ شعر می‌بینیم که این پهلوان حتی از سایه خود نیز وحشت دارد. مرد ، سوار بر مرکب دروغین، سایه خود را می‌بیند که سر به دنبال او نهاده است. مرد وحشت زده می‌پرسد:

«وای، هی، سیاهی، توکه هستی؟ آی!»
(شعر مرد و مرکب از مجموعه*از این اوستا*)

مسأله اینجاست که در تمام مدت، خواننده از وضعیت مضحک این «پهلوان پنبه» اطلاع دارد. در حالی که قهرمانان یا به عبارت دیگر شخصیتهای روایت و به خصوص خود مرد که با مرکب خویش توصیف شده و در مرکز شعر قرار دارد از این وضعیت بی اطلاع هستند. بنابراین می‌توان این قطعه ها را از نمونه های آیرونی نمایشی و خود مرد را «قربانی آیرونیک» به شمار آورد.

اشاره به دیگر انواع آیرونی نمایشی:آیرونی ناگهانی و غیر ناگهانی

آیرونی گاه حاصل بر ملا شدن ناگهانی یک راز یا پیش آمدن امری غیرمنتظره است، که به جزئیات پیشین متن، معنایی تازه منتقل می‌کند. این امر ناگهانی، همچون نورافکنی زوایای پنهان اثر را روشن می‌سازد و درک ما را از کل متن به سطح تازه ای می‌رساند. در دیگر موارد، کشف ناگهانی در کار نیست، بلکه با تأمل در اثر، آیرونی به تدریج و با آهنگی ملایم نگاه ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و بینش ما از اثر را متحول می‌سازد. نوع اول را آیرونی ناگهانی و نوع دوم را آیرونی غیر ناگهانی می‌نامند(مشرف، ۱۳۸۵: ۱۷۷).

از نمونه های آیرونی ناگهانی در آثار اخوان، قطعه ای از شعر بلند «شهریار شهر سنگستان» است. در این منظومهٔ بلند روایی، دو کبوتر، شهزاده ای را می‌نگرند که بر زمین خفته یا افتاده است و هریک دربارهٔ او مطالبی می‌گوید تا هویت او را به حدس یا به فراست دریابد. دو کبوتر در عین حال ، او را رهنمودهایی می‌دهند تا دوباره راه خویش را بازیابد. خواننده نمی‌داند که آیا شهزاده بیدار است و سخنان کبوترها را می‌شنود یا نه؟ آیا دلسوزیها و گاه حتی سخنان تمسخر آمیز آنان به گوش او می‌رسد؟ تنها در اواخر ماجرا، اخوان آشکار می‌سازد که شهزاده در همهٔ مدت بیدار بوده و از شرم و خجلت پاسخی نمی‌داده است. این مطلب در قطعه ای روشن می‌شود که شهزاده ناگهان سخن گفتن آغاز می‌کند و این بعد از رفتن کبوترها به سوی لانه شان است که شهزاده با غار سخن می‌گوید:

غریبم، قصه‌ام چون غصه ام بسیار
سخن پوشیده بشنو
اسب من مرده است و اصلم پیر و پژمرده است
غم دل با تو گویم غار
کبوترهای جادوی بشارتگوی
نشستند و تواند بود و باید بودها گفتند
بشارتها به من دادند و سوی لانه شان رفتند
(شهریار شهر سنگستان ، از *مجموعه آخر شاهنامه*)

با روشن شدن این مطلب که شهزاده در تمام مدت بیدار بوده و سخنان کبوتران بشارتگو را می‌شنیده است، نکات و زوایایی از سطرهای پیشین روشن می‌شود؛ بسیاری از سخنانی که شهزاده از زبان کبوترها شنیده است برای خواننده بُعد تازه‌ای می‌یابد؛ فرضاً این سخن که کبوتر دربارهٔ شاهزادهٔ ناشناس می‌گوید:

به رخسارش عرق، هر قطره ای از مرده دریایی است

می‌توان دریافت و چنین تفسیر کرد که اگر شهزاده آن گونه که در اوایل شعر بدان اشاره شده است، صورت خود را با دست فروپوشانده است، به علت شرم است .

همچنین باید یادآور شویم این شعر از دیدی دیگر، دارای آیرونی نمایشی است؛ بدین معنی که هرگاه تعریفهای میوک و بوث را از مفهوم «قربانی آیرونی» بپذیریم، و به خاطر آوریم که از نظر فرای، سقوط پیشوایان بزرگ، در تراژدی، هرگاه از حیطهٔ ارادهٔ آنان بیرون بوده باشد، آیرونی نمایشی و قهرمان چنین روایتی «قربانی آیرونی» است، می‌توانیم «شهریار شهر سنگستان» را از نمونه های «آیرونی تراژیک» به حساب آوریم و در اینجا خود شهریار، در وضعیتی آیرونیک، «قربانی» این آیرونی است.

فراموش نباید کرد که آیرونی ناگهانی، باید زوایایی پنهان از اثر را روشن سازد و گرنه هر آشکار سازی ناگهانی را نمی‌توان به معنای فنی آیرونی به حساب آورد.برای مثال در شعر «کتیبه» از مجموعه *از این اوستا*، گروهی از زنجیریان قصد کرده اند که سنگ عظیمی را بگردانند که تصور می‌کنند راز رهایی شان بر آن، چون کتیبه‌ای، نگاشته شده است، اما چون با زحمت بسیار کار به انجام می‌رسد، دانسته می‌شود که در روی دیگر تخته سنگ نیز عیناً همان جمله ای که در روی اول خوانده بودند حک شده است: «کسی راز مرا داند، که از این رو به آن رویم بگرداند»

در حقیقت در پایان کار آشکار می‌شود که تلاش زنجیریان عبث بوده است ، اما روشن شدن نتیجه در پایان کار، گره گشایی ماجراست و بُعد تازه ای به اجزای پیشین نمی‌افزاید و چرای تازه ای برای خواننده مطرح نمی‌کند، بلکه تنها معلوم شدن فرجام کار است.

حال آنکه در قصه شهر سنگستان، حکایت راوی به گونه ای است که محتمل است شهزاده از بیماری یا تب یا خستگی یا هرم خورشید عرق کرده و صورت خود را پوشانده باشد و یا از فرط از پا در افتادن خفته باشد، حال آنکه در پایان روشن می‌شود خواب او ساختگی بوده است و بنابراین خواننده در پی کشف علتی تازه بر می‌آید: اینکه چرا شهزاده رودر رو با کبوترها سخن نمی‌گوید؟، و از این مدخل، خواننده وارد بعد معنایی و در نتیجه تفسیر تازه‌ای از شعر می‌شود.

شعر «شهریار شهر سنگستان» از لحاظ دیگری نیز آیرونی نیرومندی را در خود پرورش داده است، بدین معنی که نتیجه ای درست خلاف انتظار از آن بر می‌آید. در حقیقت، در ابتدای روایت که کبوتری می‌گوید« نشانی ها که می‌بینم از او بهرام را ماند» او را در مقام منجی اسطوره ای تصویر می‌کند و این حالت به قدری با وضعیت شاهزاده نگون بخت در تعارض است که کبوتر دوم که مخاطب اولی بوده می‌گوید چه جای طعنه زدن است، و کلام او را یکسره طعنه و تسخر می‌پندارد. حال آنکه در پایان کار

روشن می‌گردد که شاهزاده حقیقتاً همان منجی اسطوره ای است که اینک در گرداب سرنوشت ، به چنین سرانجامی رسیده است. بنابراین آنچه در آغاز کاملاً خلاف انتظار و عکس توقع خواننده بوده، تحقق یافته است. یا به عبارت دیگر، آنچه در آغاز خلاف مقتضای ظاهر به نظر می‌رسید، عین واقعیت شده است. این آرایه را در اصطلاح **آیرونی غیر ناگهانی** می‌گویند. زیرا کشف نکاتی پنهان در اثر، که نتایجی عکس توقع خواننده و خلاف مقتضای ظاهر را به وجود می‌آورد، رفته رفته و به تدریج در داستان روی می‌دهد. زیرا که شهزاده اصل و نسب خود و دلیل از اسب افتادن و به اصطلاح «سقوط» خود را به تدریج شرح می‌دهد، و با توجه به پیشگوییهای کبوتران در آغاز روایت، خواننده در می‌یابد، که این شهزاده، همان منجی اسطوره ای است.

ازیاد نبریم که همچون تمام آرایه های ادبی تقسیم بندیهای قراردادی صرفاً به منظور تقریب به ذهن و سهولت یادگیری است نه وحی منزل.به عبارت دیگر مهمترین امر در درک ادبیّات کاربرد ذوق و ابتکار در کنار تمرین و ممارست است.اما اندیشمندان برای آنکه بتوانند نتایج افکار خود را در اختیار دیگران بگذارند و فایدهٔ آن را عمومی‌تر کنند ناگزیر آنها را مقوله‌بندی و عنوان‌گذاری کرده اند. در حقیقت، چنانکه پیشتر اشاره شد، بسا اوقات این آرایه‌ها بایکدیگر هم پوشانی دارد؛ یعنی ممکن است یک آیرونی ناگهانی، نمایشی هم باشد، همان‌گونه که هر استعاره به اعتباری تشبیه هم هست؛ و اسناد مجازی خیلی از اوقات با استعاره مکنیه یکی می‌شود (زیرا در هردو، اسناد فعل به فاعل غیر حقیقی است).

در مجموعهٔ «زندگی می‌گوید اما باز باید زیست» اخوان با خلق و ابتکار سبک و سیاقی تازه، آیرونی‌های رنگارنگی را رقم می‌زند. در شعر «شیک پوشی تازه وارد»، با تلفیق کنایه‌های طنز آمیز، پارادکس، و آیرونی، مجموعاً به شیوه‌ای تازه در شعرش دست می‌یابد. شیوه‌ای که پیش از آن،در آثار منثور او(مثل مقدمه *از این اوستا* و *بدعتها و بدایع*) و مصاحبه ها و مقالاتش نشان داده بود، و می‌توان گفت بخش مهمی از طبیعت زبان اخوان است.

شعر با جمله‌ای بلند و کنایه آمیز آغاز می‌شود. صحبت از یکی از رجال رژیم سابق است که در معاملات تریاک دست داشته و گویا منافع عده ای از رجال وقت در این زمینه را به خطر انداخته و به اصطلاح «پا را از گلیم خود فراتر نهاده» بوده است و به همین جهت او را به زندان انداخته‌اند:

دزد آقایی که می‌گفتند، هفده کامیون تریاک دولت را
یک قلم خورده است؛ اما بازهم زنده است
(شیک پوش تازه وارد، مجموعهٔ *زندگی می‌گوید*)

دو ترکیب پارادکسی و تناقض آمیز «دزد آقا» و «تریاک دولت» گیرایی خاصی در ا ین جمله ایجاد

کرده است ؛ زیرا دولت به طور طبیعی مسوول مبارزه با قاچاق مواد مخدر است و دولتی که خود صاحب تریاک باشد و در معاملات آن سود و زیان کند، عکس ماهیت خود است! همان طور که دزد، آقا نمی‌شود! در عین حال نمی‌توان گفت در این دوترکیب آیرونی به کار رفته است زیرا صراحتی که کلمهٔ دزد در جمله ایجاد می‌کند، عکس پنهان کاری خاص آیرونی است.

در خط دوم نیز ایهامی در عبارات«خورده است» و «زنده است»، به کار رفته است. خوردن مقدار کمی تریاک ، موجب مرگ شخص است و حیرت راوی از این است که چگونه این شخص با خوردن اینهمه تریاک هنوز زنده مانده است!

ولی در حقیقت منظور راوی، اختلاس و جذب منفعت و به اصطلاح «بالاکشیدن» است. راوی حیرت می‌کند که این دزد، در معاملات کلان مواد مخدر سود فراوانی به جیب سرازیر کرده در واقع پا را در کفش دیگر رجال و سران وقت کرده که این گونه سودها را حق خود می‌دانستند و دیگران را در آن شریک نمی‌کردند . بنابراین برای برداشتن این شخص از سر راه خود، قاعدتاً می‌بایست او را محکوم به اعدام کنند، علی‌رغم این، چنین اتفاقی نیفتاده و او هنوز زنده است. قطعه ای از این شعر را مرور می‌کنیم تا با سبک و سیاق بیان طعنه آمیز اخوان در آن آشنا شویم و ضمنا به تفاوت آیرونی و سایر آرایه هایی که پدید آورندهٔ این طرز بیان طنز آمیز بوده است، اشاره کنیم:

دزد آقا می‌توانم گفت
حضرتش بسیار والا بود
شیک پوشی پاپیون مشکی، عصای شأن و شوکتخان فروبرده
او وجودی بود بی مانند
که به جمع بی وجودانی چو ما، چندان نمی‌آمد
همکلام و همقدم می‌شد، به جایش خنده هم می‌کرد
لیک با روح و دل خندان نمی‌آمد
با پز اشرافی عالی
جای او در بزم از ما بهتران خالی
راست باهیچ تقریبی و تخمینی
او به این زندان نمی‌آمد
(همانجا)

می‌بینیم که در قطعه شعر بالا آمیزش و تلفیقی از پارادکس، ایهام و تعریض، بیان کنایی و طنز آمیز موثری را پدید آورده است که گفتیم بویژه خاص زبان منثور اخوان است. با این‌همه نمی‌توان گفت که در دو سطری که در ابتدا نقل شد، آیرونی به کار رفته است زیرا تسخر و طعنه‌ای که همراه با ناسزای صریح باشد از تعریف آیرونی خارج است، و همین موضوع ، صراحتی را به سطرهای بعدی نیز اضافه می‌کند که آن را تک معنایی و بنابراین از حوزهٔ آیرونی خارج می‌کند. امّا عنوان شعر آیرونی دارد. زیرا از سویی این شخص به تازگی وارد زندان قصر شده و به جمع زندانیانی که کتاب وصف حال آنان است پیوسته، از سوی دیگر شخصی است ناشی و درکار قاچاق، تازه کار وگرنه با توجه به این که شیک پوش و از طبقهٔ ثروتمند آن زمان بوده است و به گفته اخوان «جای او در جمع از ما بهتران خالی» است ، نباید گرفتاربند و زندان می‌شد. گرفتاری او به سبب تازه وارد بودن و حرفه ای نبودنش بوده است. بنابراین هم لفظ شیک پوش و هم لفظ تازه وارد هر دو آیرونی دارد.

آنچه در بالا گفته شد تنها نمونه هایی بود برای درک آیرونی در شعر اخوان و ایجاد تمایز میان این آرایه و صنعت ایهام و کنایه و دیگر گونه های بیان دوپهلو. با این‌همه حوزهٔ آیرونی هنوز نیازمند مطالعهٔ بسیار است و مهمترین مسأله ای که به نظر نگارنده رسیده است، درک نادرست بعضی فرهنگ نویسان از معنای اصلی آیرونی است که موجب بروز توهّماتی در این زمینه گردیده به طوری که بسیاری اوقات مرز میان آیرونی و سایر انواع بیان دوپهلو نادیده گرفته می‌شود. امری که پرداختن به آن مجالی دیگر می‌طلبد.

کتابنامه

۱. اخوان ثالث، مهدی؛ *از این اوستا*؛ چاپ دهم، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۵.

۲. ــــــــــــــ؛ *آخر شاهنامه*؛ چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۳.

۳. ــــــــــــــ؛ *سه کتاب (درحیاط کوچک پاییز در زندان، زندگی می‌گوید اما باز باید زیست، دوزخ اما سرد)* چاپ ششم، تهران: زمستان، ۱۳۷۴.

۴. انوشه، حسن (سرویراستار)؛ *دانشنامه ادب فارسی*؛ تهران: مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت امور فرهنگی، ۱۳۷۵.

۵. رجایی، محمدخلیل؛ *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*؛ انتشارات دانشگاه شیراز، ج سوم، ۱۳۷۲.

۶. ریچاردز،آی.ا؛ *اصول نقد ادبی*؛ ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۷. شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی*؛ تهران: انتشارات آگاه، ج اول، ۱۳۵۸.

۸. کاخی مرتضی؛ *باغ بی برگی*؛ یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث، تهران: گروه ناشران، ۱۳۷۰.

۹. مشرف، مریم؛ *شیوه نامهٔ نقد ادبی*؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.

۱۰. همایی: جلال‌الدین؛ *معانی و بیان*؛ به کوشش ماهدخت بانوهمایی، تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۷۰.

11. Abrams, M. H.: *A Glossary of Literary Terms*, (sixth Edition), 1993 U.S.A.

12. Colebrook:Irony,*The New Critical Idiom*,Routledge2004.

13. Cuddon, J. A: *A Dictionary of Literary Terms* Penguin Books 1984.

14. Booth .C .Wayne: *A Rhetoric of Irony*,Chicago University Press 1974.

15. Fowler, Roger (editor): *Modern Critical Terms*, Routledge 1999.

16. Hutcheon, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* Routledge1994.

17. Frye,Northrop*: Anatomy of Criticism*: Four essays, Princeton University Press,1957.

18. *Langman Revise Guides* (Series Editors: Geoff Black and Stuart wall): English Literature (GCSE), 1988.

19. Marsh, Nicholas(Author),peck, John(editor) Coyle ,Martin(editor): *How to begin Studing English Literature*. Palgrave Study Guides- sixth edition, Palgrave Publishers Ltd.1995

20. Muecke,Douglas,Colin: *The Compass of Irony*, Methuen & Co Ltd.1970.

21. Perrine,Laurence: Sound and Sense,an Introduction to Poetry, University of Michigan,1977.

22. Winokur,John:The Big Book of Irony,St.martin Press.U.S.A 2007.