

Verbal Irony and its Linguistic Usages in Meta Historiography Based on two Beizaie's Plays: "Jangnameh Golaman" and "Fathnameh Kallat"

Fereshteh Paidarnobakht¹  & Mohamadjafar Yousefian Kenary^{2*} 

Abstract:

This paper attempts to analyze the functions of the capacities of language from the perspective of verbal irony in the representation of historical events in the two plays "Jangnameh Golaman" and "Fathnameh Kallat" based on the idea of Meta historiography. Accordingly, we first attempt to provide a definition of Meta historiography and the importance of irony as an important component in Meta historiography, and then elaborate on the types of verbal irony and its function in the dramatic text and analyze the components in the study samples. Therefore, the framework of the discussion is a combination of the linguistic and stylistic studies of Deirdre Wilson and Hayden White. The method of this research is descriptive and analytical and it is possible to analyze the components with sample mining. The findings of this study show that in two plays by Bahram Beizaie, a verbal irony is a linguistic device for employ the potential capacities of language and a tool for historical implications. This linguistic capacity manifests itself sometimes in parodic and significant statements and sometimes in the interpretive and analytical context of the text, given that the mechanism of creating irony and sence in the play's text cannot be extrapolated without considering the meta text of history

Keywords: Meta historiography, Verbal irony, Jangnameh Golaman, Fathnameh Kallat, Bahram Beizaie

Received: 13 November 2019
Received in revised form: 12 December 2019
Accepted: 17 February 2020

1. M.A in Dramatic Literature, Tarbiat University, Tehran, Iran; ORCID: 0000-0003-1654-9586

2. Corresponding author; Associate Professor, Department of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran; Email: yousefian@modares.ac.ir; ORCID: 0000-0002-6698-9224

1. Introduction

Dramatic literature is one of the most critical fields in dealing with historical and social themes. It has undergone extensive developments in line with new theories in other areas of science. One of the latest theories that have a linguistic approach is the idea of metahistory. This theory, described by the American philosopher and historian Hayden White, has received much attention from scholars and researchers in recent years. It has become the basis of literary studies from a linguistic perspective. This research, to explain the idea of metahistory from the standpoint of linguistic practices, tries to answer how verbal irony, as one of the main components in meta-history, leads to the representation and not the re-narration of history in Bahram Beyzai's plays. To this end, we first explain the idea of meta-history, verbal irony, and its types as basic features in meta-historiography. Within Wilson and Sperber's verbal ironic theory framework, we study the two plays *Jangnameh Golaman* and *Fathnameh Kallat*.

Hayden White's idea of metahistoriography was a literary strategy for recreating history. Based on Nietzsche, White believed that there was a gap between facts and perceptions of truth, which was the source of human bitterness and frustration. This gap is an ironic and painful situation from which humanity is to find a way out, and he needs to find that way in himself. Meta-history is a way of extending and talking about this unbearable situation. In general, it has an expressive and rhetorical meaning, which is characterized by relying on the configuration of deep imaginative structures and the function of verbal terms.

As a rhetorical figure, the irony is a conscious turn in this type of narrative history in such a way that no certainty can impose itself on history in the form of a definite interpretation. Hence, there are various reports and reflections about a weak narrative of an event. In this sense, the irony is a trick or rhetorical figure that can produce concepts and meanings in the deep layers of speech, and verbal irony, as the most common type of irony while using its imitative capacities and interpretive and analytical similarities,

provides a basis for presenting various reports of past events; therefore history is freed from the shackles of imposing a particular narrative.

Wilson and Sperber consider the main feature of verbal irony to be its propositions, which are deliberately uttered by ironists, or they create semantic prominences as a linguistic technique. The first type is "parody," which is a paradox and is related to repetition in the form of language. In a way that there is often an element that has been exaggerated, and the second type is the echo of a word or action that the ironist interprets. Thus, there is always an intermediary between what is said or done and its representation.

In the metahistorical play, we are confronted with ironic expression, so the irony is expressed through two levels of verbal speech and linguistic style. In this sense, language has a vast capacity to deal with historical events. This research method is descriptive and analytical, and it has made it possible to analyze the components by sampling. In this research, based on two plays by Bahram Beyzai, a verbal irony has been studied from the two perspectives of speech and linguistic style. Findings in this study show that the meaning of the word is never limited to parts of speech, but along with body language, tone, and sounds, it forms a kind of expression that is related to the experiences of the audience and therefore, each audience will have their perception and interpretation of it.

In the *Jangnameh Golaman*, although the excerpts are uttered for the purpose of laughter, they are placed in a verbal structure and in relation to the meta-text of history, reflecting a hidden meaning that is deeply connected to the historical and cultural mechanisms of a nation. From an interpretive point of view, we are faced with a kind of linguistic style in which the text is open to interpretation. Thus, understanding this type of irony is in the light of the understanding of the text in the context in which the text is read (or watched). From a metahistorical point of view, this type of irony creates constant references between the present and the past and considers history as the hypertext in which the original text is formed. In this

sense, in *Fathnameh Kallat*, concepts are constructed concerning the presuppositions and context of the text, but it is not conveyed only through verbal propositions, but it ironically depicts and expresses an agonizing situation.

It seems necessary to mention two points. First, the study of metahistory, as well as verbal irony theories, shows that whether we encounter irony as a verbal proposition or as a linguistic prominence, we are, inevitably, beyond transcendence of grammar and syntax, and practical analysis of ironic discourses; because the ironic sense is not only constructed through the form of language but also in the intermediate relationship between the experiences of the audience and the text. Hence, there is no entirely rational applied model for ironic analysis. The second point is related to the development of this debate in dramatic literature, which can open new perspectives on the study of playwriting, especially the study of dramatic literature in Iran, which is very limited.



دوماهنامه علمی- پژوهشی

د ۱۱، ش ۶ (پیاپی ۶۰) بهمن و اسفند ۱۳۹۹، صص ۲۵۷-۲۸۹

آیرونی کلامی و کاربردهای زبان شناختی آن در فراتاریخ نگاری با تکیه بر دو نمایشنامه جنگنامه غلامان و فتح نامه کلات اثر بهرام بیضایی

فرشته پایدار نوبخت^۱، محمدجعفر یوسفیان کناری^{۲*}

۱. دانش آموخته ادبیات نمایشی، مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

۲. دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

پذیرش: ۹۸/۱۱/۲۸

دریافت: ۹۸/۰۸/۲۲

چکیده

مقاله حاضر می‌کوشد بر اساس ایده فراتاریخ‌نگاری، به تحلیل عملکرد ظرفیت‌های زبان از منظر آیرونی کلامی در بازنمایی رویدادهای تاریخی در دو نمایشنامه جنگنامه غلامان و فتح‌نامه کلات بپردازد. بر این اساس، ابتدا می‌کوشیم تعریفی از فراتاریخ‌نگاری و اهمیت آیرونی به‌عنوان یک مؤلفه مهم در فراتاریخ‌نگاری ارائه دهیم و سپس انواع آیرونی کلامی و عملکرد آن در متن نمایشی را شرح و بسط داده و به تحلیل مؤلفه‌ها در نمونه‌های مطالعه بپردازیم. بنابراین، چارچوب بحث تلفیقی از مطالعات زبان‌شناسی و سبک‌شناسی «دیردر ویلسون» و «هایدن وایت» است. روش انجام این پژوهش، توصیفی و تحلیلی بوده و با نمونه‌کاوی، امکان تحلیل مؤلفه‌ها فراهم شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد در دو نمایشنامه بهرام بیضایی، آیرونی کلامی به‌مثابه تمهیدی زبانی در جهت بهره‌گیری از ظرفیت‌های بالقوه زبان و ابزاری در جهت دلالت‌گری‌های تاریخی است. این ظرفیت زبانی گاه خود را در گزاره‌های پارودیک و کلامی و گاه در بافت تفسیری و تحلیلی متن آشکار می‌سازد، با درنظر گرفتن این نکته که سازوکار ایجاد آیرونی و معنا در متن نمایشنامه بدون درنظر گرفتن فرامتن تاریخ ممکن نیست.

واژه‌های کلیدی: فراتاریخ‌نگاری، آیرونی کلامی، جنگنامه غلامان، فتح‌نامه کلات، بهرام بیضایی.

۱. مقدمه

ادبیات نمایشی از مهم‌ترین زمینه‌ها برای پرداختن به مضامین تاریخی و اجتماعی است و هم‌راستا با نظریه‌های نوین دیگر حوزه‌های علوم، سیر تحولات وسیعی به خود دیده است. یکی از جدیدترین این نظریه‌ها که رویکردی زبان‌شناختی دارد، ایده فراتاریخ‌نگاری است. این نظریه که شارح آن هایدن وایت^۱، فیلسوف و تاریخ‌نگار آمریکایی است به‌ویژه در سال‌های اخیر بسیار مورد توجه محققان و پژوهشگران واقع شده و مبنای مطالعات ادبی از منظر زبان‌شناختی قرار گرفته است. پژوهش حاضر با هدف تبیین ایده فراتاریخ‌نگاری از منظر عملکردهای زبانی، می‌کوشد به این سؤال پاسخ دهد که چگونه آیرونی کلامی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی در فراتاریخ‌نگاری به‌کارنمایی^۲ (انعکاس) و نه بازروایی^۳ (بازتعریف) تاریخ در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی منجر می‌شود. به این منظور، ابتدا با تبیین ایده فراتاریخ‌نگاری، آیرونی کلامی و انواع آن را به‌عنوان شاخصه‌هایی اساسی در فراتاریخ‌نگاری توضیح می‌دهیم و سپس در چارچوب نظریه آیرونی کلامی ویلسون و اسپربر^۴ دو نمایشنامه جنگنامه غلامان و فتح‌نامه کلات را مورد تحلیل و مطالعه قرار می‌دهیم. فرض بر این است که در نمایشنامه بهرام بیضایی کلام واجد رفتاری زبانی است و آیرونی نیز یکی از جلوه‌های تحقق آن است؛ به این معنا که آیرونی به‌مثابه ابزاری دلالت‌گر مخاطب را به زمینه‌های بیرون از متن، یعنی تاریخ ارجاع می‌دهد. بنابراین، آیرونی تنها در محدوده پاره‌گفتارها شکل نمی‌گیرد، بلکه بر اساس تجارب ذهنی مخاطب او را وارد جریانی تفسیری و استنباطی می‌کند.

۲. پیشینه تحقیق

استیون گرین‌بلت^۵ از جمله نظریه‌پردازانی است که ایده فراتاریخ هایدن وایت را دربارهٔ رنسانس و نمایشنامه‌های شکسپیر، در تفسیر روابط قدرت در دوره رنسانس به‌کار بست و در عمل نشان داد که چگونه در فراتاریخ‌نگاری، پی‌رنگ بر دو محور گفت‌وگو و رویارویی با

تاریخ قرار می‌گیرد و «منتقد ادبی می‌تواند علاوه بر مطالعه ساختار ادبی متن، به تحلیل و تفسیر زمینه‌های اجتماعی و تاریخی متن بپردازد» (Greenbelt, 1980: 5). گرین‌بِلت بر این باور است که «نمایشنامه‌ها بازتابی صادقانه‌تر از شکل جهان هستند» (Lodge, 2000: 500). همچنین، پیتر بورک، استاد دانشگاه کمبریج، در مقاله‌ای با عنوان «فراتاریخ: قبل و بعد» (504)، ایده فراتاریخ‌نگاری را انقلابی زبانی در سنت روایت تاریخ و تراژدی توصیف کرده که ابزار گسترش آن آبرونی کلامی است (Burke, 2013: 2). رویکرد بورک به فراتاریخ‌نگاری به-مثابه تحولی در روایت و زبان تحت تأثیر نظریات محققان دیگری همچون هرمان پل و اوا دومانسکا، گسترش بسیاری یافته و حاصل آن پژوهش‌های بی‌شماری با زمینه عملکرد آبرونی کلامی در متون نمایشی به-مثابه ابزاری بیانی بوده است. به‌طور مثال، می‌توان به مقاله آرون گرینتر، با عنوان «روایت و تاریخ: ردیات هایدن وایت بر تحولات علمی مطالعه تاریخ» (Grinter, 2017) اشاره کرد که با مبنا قراردادن فرم‌های گفتاری در روایت‌های ادبی، اهمیت توجه به مسئله جامعه‌شناسی تاریخ و همچنین شکاف میان پوزیتیویسم و تفکر ادبی^۶ را در بازنمایی مورد بحث قرار می‌دهد.

در ایران نیز، دیدگاه وایت اگرچه هنوز به درستی شناخته و مورد استفاده واقع نشده، اما بسیار مورد توجه بوده است. سیدهاشم آقاجری، یکی از مهم‌ترین کسانی است که در شناخت و تبیین ایده فراتاریخ‌نگاری هایدن وایت در ایران نقش داشته است. او در مقاله «رهیافت پسامدرنیستی به تاریخ: هایدن وایت» کوشیده است تا ایده فراتاریخ‌نگاری را تا حد ممکن شرح دهد. (آقاجری، ۱۳۹۶) عباس میلانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ در تاریخ بیهقی» در بررسی و تحلیل شیوه تاریخ‌نگاری ادبی بیهقی و نحوه مواجهه او با ماده خام تاریخ در بیانی شاعرانه و روایی، از منظر هایدن وایت بهره گرفته است و دیدگاه وایت را گفتمان حقیقت^۷ نامیده است. حسین پاینده نیز تأملات بسیاری از منظر فراتاریخ هایدن وایت به نقد ادبی داشته است. از جمله مقاله «تاریخ به‌منزله داستان» (پاینده، ۱۳۸۴) که با رویکردی پسامدرنیستی از دیدگاه هایدن وایت به تاریخ، به بررسی داستان‌های سیمین دانشور می‌پردازد. همچنین امیرعلی نجومیان، در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ، زبان و روایت» (نجومیان، ۱۳۸۵)، با اساس قرار دادن این نکته از ایده فراتاریخ‌نگاری که تمام وقایع عینی در گذشته، به شکل یک نظام ارتباطی زبانی یعنی متن و کلام تقلیل یافته است، به مفهوم «بازنمایی» در

تاریخ به مثابه متن می پردازد.

۳. چارچوب نظری

ایده فراتاریخ نگاری هایدن وایت، راهکاری ادبی جهت بازآفرینی تاریخ بود. وایت به تأسی از نیچه، معتقد بود فاصله‌ای میان واقعیت‌ها و درک از حقیقت وجود دارد که منشأ تلخکامی‌ها و سرخوردگی‌های انسان است. این فاصله یا شکاف، یک موقعیت آیرونیک و دردناک است که راه برون‌رفت از آن را باید در خود آن جست‌وجو کرد. فراتاریخ‌نگاری شیوه گسترش و سخن‌گفتن درباره این وضعیت دردناک است و در کلیت خود «مفهومی بیانی و بوطیقایی دارد که با اتکا بر پیکربندی ساختارهای عمیق تخیل و با عملکرد صناعات لفظی مشخص می‌شود» (آقاجری، ۱۳۹۶: ۳۳). آیرونی به مثابه صنعت زبانی، چرخشی آگاهانه در روایت تاریخ است به گونه‌ای که هیچ قطعیتی نتواند به شکل یک تفسیر مشخص خود را به تاریخ تحمیل کند. از این رو که «گزارش‌ها و پژوهش‌های مختلفی پیرامون یک روایت سست از یک رخداد وجود دارد» (Wilson & Sperber, 1992: 66).

۳-۱. فراتاریخ‌نگاری

فراتاریخ‌نگاری بازنمود تاریخ به مثابه متنی ادبی است که در آن قدرت کلام اهمیتی بنیادین دارد (Burke, 2013: 1). این بازنمایی به واسطه تمهیدی بلاغی که آیرونی یکی از وجوه آن است، تجلی می‌یابد (White, 1980: 7). از آن‌جا که در متن نمایشی کلام یکی از عناصر اصلی است، با آیرونی از نوع کلامی روبه‌رو هستیم که با «ناهمخوانی میان لفظ و معنا، عمل و واقعیت، شرایط و نتیجه وقایع» (رحمانی‌فر و هادی، ۱۳۹۴: ۱۷۴) بروز می‌نماید. هایدن وایت ایده فراتاریخ‌نگاری را با استفاده از نظریه منطق شاعرانه^۸ ویکو^۹ (۱۶۶۸-۱۷۴۴م) تا حدی تبیین می‌کند. ویکو از سه شیوه یا سه ورطه از خودآگاهی در جهان‌های زبان^{۱۰} سخن می‌گوید و میان آن‌ها تمایز قائل می‌شود. وایت مرحله چهارمی (آیرونی) به آن‌ها می‌افزاید و مدل خود را می‌سازد و توضیح می‌دهد که مادامی که انسان در تاریخ حضور دارد، نمی‌تواند حقیقت واپسین را درباره تاریخ بداند. اما قادر به بازنگری در فرمی بوطیقایی^{۱۱} است که

حقیقت از طریق آن بازنمایی می‌شود.

خدا/استعاره	قهرمان	انسان	زبان/آیرونی
-------------	--------	-------	-------------

نمودار ۱: مدل چرخش زبان هایدن وایت بر اساس نظریه ویکو

Figure 1: Hayden White language turn model, based on Vico theory

ویکو معتقد بود در دوره خدایان زبان واقع‌گرا بود و فاصله‌ای میان حقیقت و حقیقت‌جویی وجود نداشت، اما هرچه بیشتر بشر پیش‌رفت این فاصله بیشتر شد تا جایی‌که میان واقعیت‌ها و درک انسان‌ها از حقیقت فاصله‌ای بسیار ایجاد شد. وایت با امید بازگشت به معنا و حقیقت از طریق کنش بوطیقایی فراتاریخ‌نگاری را مطرح می‌کند. بنابراین، فراتاریخی که او مطرح می‌کند «اصطلاحی هستی‌شناختی نیست» (آقاجری، ۱۳۹۶: ۲۰)، بلکه در پیوند با رنسانس و تفکر اومانستی، در پی جست‌وجوی مرجعی در خود انسان برای توجیه اعمال او در تاریخ است. وایت بر اساس نظریه منطق شاعرانه ویکو نشان می‌دهد چگونه تلخ‌کامی برآمده از ترومای تاریخ، با قرار دادن انسان در وضعیتی آیرونیک او را برآن می‌دارد که به جست‌وجوی بنیادی در بی‌بنیادی‌ها باشد. (Domanska, 1998: 174).

۲-۳. آیرونی کلامی^{۱۲}

آیرونی اصطلاحی ادبی است که عام‌ترین و معمول‌ترین تعریفی که برای آن وجود دارد گفتن چیزی برعکس است یا نوعی پیچیدگی همراه با ابهام که معنای کلام را چند وجهی می‌کند. (بهره‌مند، ۱۳۸۹: ۱۵). در این معنا، آیرونی یک شگرد یا صنعتی است که قادر به تولید مفاهیم و معناها در دل کلام است. کیرکگور (۱۸۱۳-۱۸۵۵م) در رساله «مفهوم آیرونی» شرح می‌دهد آیرونی دال بر وضعیتی تناقض‌آمیز و متضاهانه است که آگاهانه اتفاق می‌افتد و در آن گوینده کلام، با تظاهر به نادانی و پنهان کردن احساسات، از طریق دیالوگ وضوح و روشنی ایجاد می‌کند (کیرکگور، ۱۳۹۵: ۲۵۱-۲۷۰). از نظر کیرکگور، دو نوع آیرونی وجود دارد، آیرونی فکری^{۱۳} و آیرونی اجرایی^{۱۴}. آیرونی فکری ما را به دیدگاه پدیدارشناسی نزدیک می‌کند و آیرونی اجرایی که همان آیرونی نمایشی یا دراماتیک است، «غالباً نتایج غیرقابل

پیش‌بینی پدید می‌آورد» (Burke, 2013: 2). در هر صورت آیرونی نمایش قدرت بیان نویسنده است که «یا کلامی است که خلق می‌کند و یا سکوتی که می‌زاید» (کیرکگور، ۱۳۹۵: ۳۸). آیرونی کلامی کهن‌ترین نوع آیرونی است که هنوز در تعاریف مدرن جای دارد؛ در بلاغت کلاسیک یونانی، نوعی شگرد یا فنِ بلاغی^{۱۵} به حساب می‌آمده است. در آثار افلاطون، بار معنایی منفی داشته و معادل خدعه بوده است. آیرونی در بوطیقای ارسطو، معادل تجاهل^{۱۶} قرار می‌گیرد؛ به این معنا که آیرونیست با تظاهر به نادانی، حقایق را در پس نقایض آشکار می‌سازد. این واژه در آثار کوبین‌تیلیان^{۱۷}، در حدود «مدح شبیه به ذم»^{۱۸} است که در آن معنایی متضاد جانشین معنای ظاهری شده و در تحلیل بلاغی خطابه‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت (بهره‌مند، ۱۳۸۹: ۱۷). آیرونی در تعبیر کلاسیک القای غیرمستقیم یک معنا و در تعبیر مدرن، القای غیرمستقیم معانی (تأویل) است به این شرط که مخاطب نسبت به بافت^{۱۹} آیرونی آگاهی داشته باشد. ویلسون و اسپربر در مقاله‌ای با عنوان «آیرونی کلامی» (1992) این نکته را به تفصیل شرح و بسط داده‌اند. آن‌ها، ویژگی اصلی آیرونی کلامی را گزاره‌ای بودن آن دانسته‌اند که عامدانه از سوی آیرونیست‌ها بر زبان می‌آیند (Wilson & Sperber, 1992: 56). همچنین، بر اساس آرای کوبین‌تیلیان، که میان آیرونی همچون فن یا تکنیک زبانی و آیرونی همچون یک برجستگی زبانی^{۲۰} تمایز قائل بود (نمودار ۲)، آیرونی کلامی را تلفیقی از هر دو نوع دانسته است که بافت کلام به آن ژرفایی عمیق می‌بخشد.

۳-۲-۱. انواع آیرونی کلامی

دیدگاه کوبین‌تیلیان در قرن نوزدهم، از طریق رمانتیک‌های آلمانی ازجمله فردریک شگل و کارل زولگر اساس پایه‌گذاری فلسفه‌ای با رویکرد آیرونیک شد (Paul, 2011: 63). ویلسون و اسپربر از جمله زبان‌شناسانی بودند که روی این موضوع کار کردند. آن‌ها با تکیه بر آرای کوبین‌تیلیان دریافتند که آیرونی کلامی کارکردهای متنوعی دارد و از این حیث به انواع جزئی‌تری نظیر «اشارهٔ پژواکی» و «تأویل پژواکی» تقسیم‌بندی می‌شود.

۳-۲-۱. اشارهٔ پژواکی^{۲۱}

اسپربر و ویلسون «اشارهٔ پژواکی» یا «پارودی»^{۲۲} را از ظرفیت‌های زبانی آیرونی کلامی نام

می‌برند که چیزی از جنس نقیضه است و به تکرار در فرم زبان باز می‌گردد. به این شکل که غالباً عنصری وجود دارد که مورد اغراق واقع شده است. پارودی به‌طور معمول، استوار بر زمینه‌های فرمی و بی‌قاعده در زبان روزمره است. بنابراین، گاه به‌مثابهٔ وانموده‌سازی کلامی^{۲۳}، صداواژه^{۲۴} یا فرم گفتاری^{۲۵} شباهت‌هایی میان کلام متن – که به اغراق یا شوخی بیان شده – و موضوع – که به شکل پارودی در آمده – ایجاد می‌کند (نمودار ۲). این شباهت‌ها از طریق فرم‌های نحوی و واژگانی و کنش‌های گفتاری^{۲۶} ایجاد می‌شود و اساس مدونی برای شناخت و تحلیل آن‌ها وجود ندارد (Wilson, 2006: 1). اگرچه پارودی گاه به نظر می‌رسد «هدفی جز خنداندن و ایجاد شگفتی ندارد، اما وقتی در ساختار مناسب خود قرار بگیرد، ایجاد سبک و محتوا می‌نماید» (Wilson & Sperber, 1992: 63). در چنین بافتی، سخن گفتن از پارودی بدون در نظر گرفتن موضوعی که بدان اشاره می‌کند، بسیار دشوار خواهد بود.

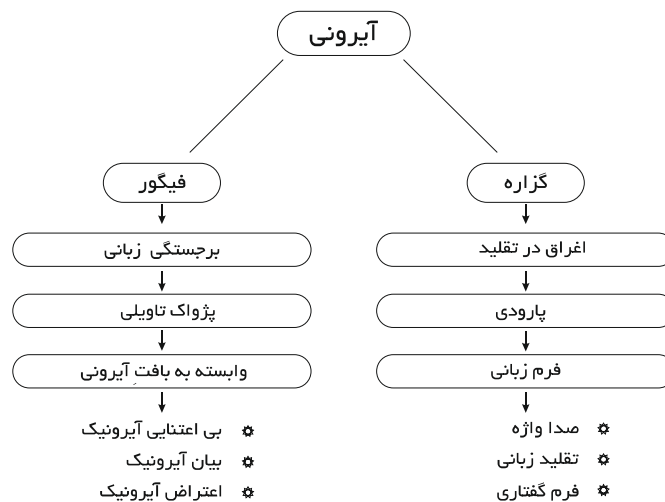
۲-۱-۲-۳. تأویل پژواکی^{۲۷}

تأویل‌های پژواکی، پژواک سخن یا عملی است که آیرونی‌پرداز تفسیری از آن به‌دست می‌دهد. بنابراین، همواره واسطه‌ای میان آنچه گفته شده یا انجام شده، و عرضه‌داشت آن وجود دارد. از این جهت می‌توان گفت که در آیرونی پژواکی، «تفسیری جدید از سخن یا عملی که در گذشته رخ داده» وجود دارد (اصفهانی، ۱۳۹۲: ۱۴۱). از نظر اسپربر و ویلسون، از منظر صنعت ادبی، دو گزاره وجود دارد که می‌تواند نتایج حاصل از تأویل‌های پژواکی را بازنمایی کند؛ یکی بافت متن و دیگر ساختار دراماتیک و اجرایی^{۲۸} اثر که تفسیر و تأویل را در چارچوبی یکپارچه ممکن می‌سازد (Wilson & sperber, 1992: 65). بنابراین، در تأویل پژواکی دلالت‌های ضمنی هستند که شباهت‌های تفسیری ایجاد می‌کنند. در ادامه بر اساس اهداف این پژوهش به شرح و شناخت عملکرد آیرونی در ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری می‌پردازیم.

۳-۳. آیرونی در فراتاریخ

اگر بخواهیم آیرونی در فراتاریخ را محدود به زبان بدانیم، هرگز نخواهیم توانست درکِ درستی از واقعیت‌ها و رخدادها در گذشته بیابیم. در چنین صورتی، آیرونی تنها یک بازی

زبانی است که قادر نیست ظرفیت‌های واقعی زبان را برای درک «حال» از رهگذر «تاریخ» آشکار سازد (Domanska & Ewa, 1998). در نمایشنامه‌نویسی جدید «زبان» نظامی پدید می‌آورد که مخاطب را درگیر مجموعه‌ای از قواعد و چالش‌های تازه می‌کند (یوسفیان‌کناری، ۱۳۹۴: ۲۱۸). آیرونی کلامی با بهره گرفتن از ظرفیت‌های تقلیدی و شباهت‌های تفسیری و تأویلی، زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا گزارش‌های مختلفی از رویدادهای گذشته ارائه شود و تاریخ از قید تحمیل یک روایت خاص رها شود. بر اساس ایده فراتاریخ‌نگاری و نظریات ویلسون و اسپربر، بیان آیرونیک در فراتاریخ‌نگاری از طریق دو فرم زبانی در نمایشنامه‌نویسی، بروز می‌کند. نخست، آیرونی به مثابه گزاره‌ای کلامی که از طریق تقلید و اغراق در بیان خود را باز می‌نماید و دوم، آیرونی به مثابه برجستگی زبانی که از طریق تفسیر مبتنی بر بافت خود را آشکار می‌سازد. در نوع اول، با نقیضه یا پارودی روبه‌رو هستیم که از طریق صداواژه‌ها، تقلیدهای کلامی و گفتاری بازنمایی می‌شود و در نوع دوم با نوعی رفتار بلاغی روبه‌رو هستیم که از طریق دلالت‌های متنی بروز می‌یابد.



نمودار ۲: مؤلفه‌های تحلیل آیرونی در فراتاریخ‌نگاری (منبع: نگارندگان)

Figure 2: Device of Irony Analysis in metahistoriography (Source: Authors)

۴. بحث و بررسی

از میان آثار بهرام بیضایی دو نمایشنامه *جنگنامه غلامان* (۱۳۸۰) و *فتحنامه کلات* (۱۳۹۵) واجد ویژگی‌هایی هستند که قابلیت مطالعه و بررسی چارچوب نظری این مقاله را ممکن می‌سازند. به نظر می‌رسد که در *جنگنامه غلامان* آیرونی به رغم استهزاء کلامی در کلیت متن و در ساختار نمایشنامه خود را نشان می‌دهد و در *فتحنامه کلات*، آیرونی استوار بر ظرفیت‌های زبان و فهم ارجاعات فرامتنی است.

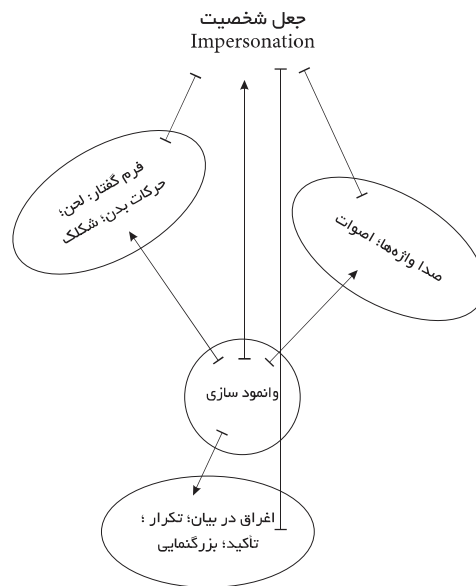
۴-۱. *جنگنامه غلامان* از منظر آیرونی به مثابه گزاره کلامی

نمایشنامه *جنگنامه غلامان*، نوشته بهرام بیضایی، مضحکه‌ای در یک پرده است که با بهره گرفتن از این سبک، به هجو تجربه‌ای تاریخی از جنگ پرداخته است که همان تکرار مکرر شکست‌ها و تلخ‌کامی‌ها در گذشته است و پارودی به مثابه تمهیدی زبانی و نمایش یک وضعیت مضحک تاریخی، به بازنمایی جلوه‌های این تجربه تلخ می‌پردازد. سه غلام، یاقوت، مبارک و الماس، هر یک بخشی از حقیقت را در پس نقاب و صورتک خود پنهان کرده‌اند. وجه پارودیک نمایشنامه در اصل نقش‌های این سه غلام است که هر یک به گونه‌ای هجو شده و هویت یا ثبات تعریف‌شده‌ای ندارند. یاقوت، عیاری است که از بیم جان نقاب غلامی بر چهره زده است. مبارک، زنی است که از استبداد برادر گریخته و به ناچار نقاب بر چهره زده، و در این میان الماس، تنها غلامی است که نقش واقعی خویش را بازی می‌کند. او خلاف یاقوت و مبارک، که مدام خواب آزادی می‌بینند، به غلامی خو کرده و بیم از دست دادن ارباب هرازگاهی خواب‌هایش را می‌آشوبد. بیضایی سه غلام را در برابر سه پهلوان، زمینه‌برساخت یک وضعیت آیرونیک قرار داده و از آن بهره‌ای دراماتیک برده است.

۴-۱-۱. وانموده‌سازی کلامی

در یک اجرای پارودیک احساسات پرسوناژها بر اساس اغراق در کلام، لحن گفتار و ژست‌های بدن به مخاطب منتقل شده و آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این نوع از بیان که نه تنها موجب کنترل رفتار پرسوناژها بر صحنه شده، بلکه مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد، وانمودسازی نام می‌گیرد (Kimbara & Parrill, 2006:1). وانمودن، از دسترس خارج

کردنِ حقیقت به واسطه نقاب، شکلک، نقیضه و لحن است. از منظری دیگر، وانمودسازی، کیفیتی است که در چارچوبِ زبان و بدن اتفاق می‌افتد و فاصله میانِ زبان و بدن را صداواژه‌ها و فرم‌های گفتاری پر می‌کند، بنابراین، توضیح آن صرفاً بر اساس متن مشکل است. وانمودسازی، مؤلفه‌های اساسی در پارودی محسوب می‌شود و تعریف کلی و پذیرفته‌شده آن، تکرار و تقلیدِ اغراق‌آمیزِ سخن یا عملی توسط بازیگران است (Wilson & Sperber, 1992: 2). از این حیث، وانمودن منطق یا قاعده گراماتیک خاصی ندارد، بلکه فرایند تولید و فهم سخن است که از طریق جلب توجه مخاطب به شرح و توصیفات پس کلام ایجاد اثر می‌کند. این فرایند به رغم آنچه به نظر می‌رسد پیچیده است و بدون مشارکت مخاطب ممکن نیست (Wilson, 2006: 1). بنابراین، این‌طور به نظر می‌رسد که در تفسیر آن همواره با دو سطح تجربی^{۲۹} و ادبی روبه‌رو هستیم. به این معنا که سطح ادبی دربرگیرنده گزاره‌های کلامی پارودیک و سطح تجربی تداعی‌کننده برداشت‌ها و مفاهیم خواهد بود. از این رو در وانمودسازی، ژست و ادای بازیگر حین ادای سخنان، تأثیر آن‌ها را بیشتر کرده است و در انتقال مفاهیم نقش مهمی دارد.



نمودار ۳: روند وانمودسازی از خلال ژست و زبان (منبع: نگارندگان)

Figure 3: The process of pretense through gesture and language (Source: Authors)

بر این اساس، نمایشنامه جنگنامه غلامان، گفت‌وگویی است که در دو سطح صورت می‌پذیرد. در سطح اول نقاب‌ها و مؤلفه‌های پارودیک مانند اشارات، حرکات بدن، لحن، صداواژه‌ها، تکرار و بزرگ‌نمایی ماجراها جای دارند و در سطح دوم اشخاص با هویت‌های واقعی خود حضور دارند. از نظر ویلسون، معناها در اصل در سطح دوم، یا سطح تجربی شکل می‌گیرند.

یاقوت: داری سیاه‌مون می‌کنی؟ ما خودمون سیاهیم (بیضایی، ۱۳۸۰: ۷۵).

از منظر ادبی، هویت غلامان با نقاب و ژست کارسازی یا جعل شده که درواقع کنشی تظاهری و نمایشی در برابر وضعیت موجود است. یاقوت با مطرح کردن این سؤال: «داری سیاه‌مون می‌کنی؟» و پاسخی که خود به آن می‌دهد، درحقیقت وضعیتی را که در آن قرار دارند، به دو غلام دیگر یادآور می‌شود و هم‌زمان مخاطب را از آگاهی غلامان به وضعیت

خویش آگاه می‌سازد. به این ترتیب هم موقعیت پارودیکِ غلامان در نسبت با همدیگر و هم موقعیت آن‌ها در نسبت با مخاطب آشکار می‌شود، ضمن اینکه بر فرامتنی [تاریخ] که از پیش شکل گرفته است، تأکید می‌شود.

یاقوت: بیچاره کسی که برای فرار از کینه مجبور بشه صورتشو عوض کنه.

الماس: بیچاره کسی که هیچ‌جور نتونه صورتشو عوض کنه (همان: ۷).

در همان صحنه یاقوت و مبارک خوابی را که الماس دیده است با جزئیات و اغراق در بیان جزئیات برای یکدیگر تعریف می‌کنند، مخاطب همراه با الماس درمی‌یابد که هر سه غلام خوابی مشترک را دیده‌اند.

مبارک: عجیبه، منم خوابِ اونا رو دیدم. خوابِ اون دخترِ خوبی ندیده‌رو (همان: ۷۴).

نکته این‌جاست که «دخترِ خوبی‌ندیده» یا ترگل، خواهر پهلوان بیراز است که با نقابِ «مبارک» خود را از دست‌رسِ برادر خارج کرده و در برابر، یاقوت همان معروف است که راهِ عیاری درپیش گرفته است. او و ترگل هر کدام بخشی از حقیقت هستند که با نقاب پوشیده شده است.

یاقوت: همه‌جوره زیاد گشته بود و زیاد کُشته بود. اما دید با کشتن دشمنی تموم نمی‌شه؛ برعکس هرچی دشمن می‌کشی باز دشمنی بیشتر می‌شه؛ با خودش قسم خورد که بی‌شمشیر بره جلو؛ با عقل رفت - رفت در راهِ عیاری (همان: ۴۶).

آن‌ها خلافِ الماس که به غلامی خو کرده است، با زدنِ نقاب و تظاهر در برابر پهلوان‌ها مقاومت می‌کنند. درواقع نقاب‌ها، ابزارهایی هستند که هم از جانِ آن‌ها مراقبت می‌کنند و هم فرصتی فراهم می‌سازند برای صریح‌گویی.

یاقوت: ئه، عجب، عجب، من خوابِ اون لندهورو دیدم که می‌گفت از کجا که با این همه گشتی و گزمه هنوز دختر بخواد باهاش فرار کنه.

مبارک: خوب شد همچین ارباب خنگی رو ول کردی. نمی‌فهمه که اون دختر دیگه راه برگشت نداره؟ نمی‌دونه از خونه پهلون بیراز بیرون زدن یعنی چی؟

یاقوت: اون لندهور گله‌ش همین بود که چرا دختر خبرش نکرد از خونه پهلون می‌زنه بیرون.

مبارک: تقصیرِ اونه که بی‌خبر غرفه‌شو در کاروانسرا گذوشته و بی‌نشون رفته بود

(همان: ۷۴ و ۷۵).

گفت‌وگو به این شکل پیش می‌رود، در حالی که به رغم نقابی که دو غلام بر صورت دارند، این دختر و پسر هستند که با یکدیگر به گفت‌وگو می‌پردازند. آن‌ها واقعیت را به قالب خواب برای یکدیگر تعریف می‌کنند به گونه‌ای که الماس، غلامی که خلاف دو دیگری، نقش بازی نمی‌کند قانع می‌شود که آن‌ها در حال تعریف کردن خوابی هستند که او دیده است. حال آنکه این واقعیت است که در قالب خواب بازگو می‌شود.

الماس: عجیب‌تر از همه اینه که شما دو تا خواب منو تعریف می‌کنین.

بیضایی در این صحنه به واسطه وضعیت آبرونیک و فضای نمایشنامه پلی میان زندگی، عشق و نان برقرار ساخته و آن را در برابر جنگ قرار می‌دهد تا از طریق برقراری قیاسی ناهمگون، بر جنبه‌های دو سوی قیاس روشنی و وضوح بخشد.

الماس: زندگی از عشق زن و مرده، همین‌طور که نون از اختلاط گندم و آب. بیاین توی بقیه‌م یه تیکه نون دارم. مساوی چطوره؟ ما این نونو تقسیم می‌کنیم؛ همون‌طور که شهر تقسیم شده میون سه پهلون!

در حالی که بلافاصله با دیالوگی از سوی مبارک، به شکلی پارودیک این قیاس دست‌انداخته، شکسته و بدل به نقیضه می‌شود.

مبارک: نمک‌گیرمون کردی! (همان: ۷۵).

در طول نمایش مدام روند طولی و افقی داستان قطع شده و گفت‌وگوی میان غلامان بر سر موضوعات در ظاهر بی‌معنا ادامه می‌یابد. برای مثال، در میان گفت‌وگو بر سر خواب مشترک غلامان، یاقوت مُشکِ کوچکی را از بقیه الماس برمی‌دارد و با ادعای اینکه آنچه درون مُشک است، آب نیست بلکه جوهر غیبی است، موضوع گفت‌وگو به سوی دیگری مایل می‌شود. الماس با ادعای یاقوت، فریب خورده و تصور می‌کند واقعاً غیب شده است و در این میان یاقوت با هم‌دستی مبارک که هر دو تظاهر به ندیدن الماس می‌کنند، بازی تازه‌ای را شروع می‌کنند. در حالی که به نظر می‌رسد معنای دیگری پس کلام آن‌ها نهفته است.

یاقوت: باشه، بیا بذاریم خیال کنه احمقیم.

مبارک: این خودش یه جور حماقته! اما خب، چه خیری دیدیم از عقل؟

ادامه، پس از بازی یاقوت و مبارک با الماس:

الماس: [نفس زنان] پس غیب نشدم؛ پس نمی‌شه غیب شد.

مبارک: حسابی خیس عرق شدیم.

الماس: از جنگِ نکرده خسته شدیم. می‌خواستم این جوهر غیبی رو بدم به او دو تا جوون که از نظر پهلوان غیب بشن. ولی مثل اینکه نمی‌شه. مبارک: نه، نمی‌شه غیب شد.

الماس: حالا که نمی‌شه غیب شد، پس بهتره ظاهر شیم. بهتره صورت‌هامونو بشوریم. توجهِ مخاطب با تماشایِ غلامان (خواندنِ توصیفاتِ متن مانند جست زدن، کتک زدن، خندیدن، نفس زدن، جا خوردن) و شنیدنِ کلامِ آن‌ها، به سوی تفسیری که در پسِ گفت‌وگوها وجود دارد، متمایل می‌شود. به‌ویژه هنگامی که غلامان به صرافتِ شستنِ صورت‌هایشان افتاده‌اند و بحثِ تازه‌ای بر سرِ مصرفِ تنها سطلِ آبی که به‌منظور رفعِ عطشِ پهلوانان باقی مانده، میانِ آن‌ها در می‌گیرد.

الماس: تو بازارِ سنگ پرستارو نشناختی؛ پس از اونجا گذر نکردی. اما تو خیال کردی که بازارِ آدم‌فروشا خوی توئه!

یاقوت: [به مبارک] چی داره می‌گه؟

الماس: می‌رم آب بیارم.

یاقوت: مگه این دور و بر چشمه‌ای هست؟

الماس: آره، چشمه‌ای که اون دو تا جوون باید کنارش همدیگه رو پیدا کنن.

یاقوت: [به مبارک] تو می‌فهمی چی می‌گه؟

الماس: هر جوری هست باید صورت‌هامونو بشوریم! (همان: ۷۹ و ۸۰).

با درنظر گرفتن این نکته که الماس تنها غلامی است که نقش بازی نمی‌کند، می‌توان نتیجه گرفت که او آینه‌وار حقایقی را بازتاب می‌دهد که یاقوت و مبارک به‌عنوان آیرونیست تصور بر پنهان داشتنتش دارند.

مبارک: [چشمان خود را می‌مالد] شمام همونو دیدین که من دیدم؟

[ناگهان هر سه بچه‌ها را برمی‌دارند که بگریزند؛ روح رنج‌کشیده‌ای از صحنه می‌گذرد. آن‌ها می‌مانند].

مبارک: روح کدوم بینواس راه گم کرده؟

یاقوت: اگه بمونی روح کُشته‌ها، اگه درری انتقام پهلوانان!
مبارک: از ابر خون چکید! [بالا را می‌نگرد] ابره یا روح گریان کشته‌ها؟
الماس: ای وای - ببین چه اشکی!
آن‌دو: اشکی به این درشتی!

هر سه: [ناگهان بشکن‌زنان] ای وای منو کُشتی، منو کُشتی، منو کُشتی! (همان: ۳۳).
ویلسون، در مقاله «آیرونی کلامی؛ بازتاب یا تظاهر»، چگونگی تأثیر آیرونی کلامی بر مخاطب را بررسی کرده و بحث و انمودسازی را به‌عنوان یک تهمیدِ نمایشی در انتقالِ مفاهیم ضمنی از طریقِ مفهومِ جعلِ شخصیت^{۳۰} یا اغراق در سخن گفتن و حرکاتِ بدن^{۳۱} مطرح می‌نماید. او این‌گونه بیان می‌دارد که تلقی از آیرونی کلامی، بیانِ چیزی خلافِ ادعای شخصیت است (Wilson, 2006: 2). این بیان، هنگامی که با لحنی نامتناسب یا مضحک ادا می‌شود، مخاطب را متوجه حقیقتِ پسِ آن می‌گرداند. در *جنگنامه غلامان*، سه غلام در ظاهر به ستایش اربابانِ خود که پهلوانانِ جنگی هستند مشغول‌اند، ولی درواقع آن‌ها را دست می‌اندازند و این کار را با فراهم ساختن موقعیت‌های جعلی نمایشی انجام می‌دهند. چنین موقعیت‌هایی از سوی خود غلامان و با ایجاد وقفه‌هایی در پیش‌رفتِ داستانِ روبی شکل می‌گیرد. برای مثال، یاقوت در نقشِ راوی، ماجرایِ معروف [جوانِ عیار] را برای دو غلام دیگر تعریف می‌کند.

یاقوت: سال‌ها شغلی نداشت جز جنگ؛ کم‌کم برای خودش یکه پهلونی بود یه سر و گردن بالاتر از دیگرون.
مبارک: ای امون!

الماس: [صدا عوض می‌کند به مسخره] لاف زدن که مالیات نداره!
مبارک: [صدا عوض می‌کند به مسخره] پیاده می‌جنگی، یا سواره؟
یاقوت: همه‌جوره زیاد گشته بود و زیاد کُشته بود، اما دید با کشتن دشمنی تموم نمی‌شه؛ برعکس هرچی دشمن می‌کشی باز دشمنی بیشتر می‌شه؛ با خودش قسم خورد که بی‌شمشیر بره جلو؛ با عقل رفت - رفت در راهِ عیاری (همان: ۴۶).
مبارک و الماس، با تغییرِ صدا و اتخاذِ لحنِ پارودیک، او را همراهی می‌کنند. در ادامه، مبارک روایتِ یاقوت را با ماجرایِ ترگل [دختر]، ادامه می‌دهد و به‌عنوانِ راویِ سوم‌شخص،

در حالی که تظاهر می‌کند در حال بیان سخنانِ ترگل است، درحقیقت حرف‌هایِ خودش را می‌زند.

مبارک: آخر دشمنی اول عشق. آره، شایدم خودشه (همان: ۴۶).

الماس این گفت‌وگو را با اعلام این خبر که قصد دارد مانند پهلوان‌ها به میدان جنگ برود، لحنِ گفت‌وگو را به سویِ مضحکه می‌کشانند.

الماس: می‌گم شیر شیرو نمی‌کُشه، گرگ گرگو نمی‌کُشه، آدمیزاد بی‌حیا آدمیزادو می‌کُشه؛ اگر این‌طوره من اصلاً نیستم.

یاقوت: پهلوان واقعی اینه؛ پس فکر همه‌چی رو کردی!

مبارک: جز فکر رجز.

یاقوت: یه زبون داره سه‌گز!

[آن‌دو او را می‌پوشانند. الماس رجز می‌خواند]

الماس: می‌کند یک طویله را مسخر خر؛ بر نیاورد چون او گر درخت عرعر عر!

یاقوت: [به میدان می‌نگرد] صف صف ببند دشمن هراسان، سان حریف آمد، سپاه گشته لرزان زان! (همان: ۵۰).

اما این‌جا، یاقوت است که با گفتن: «پهلوان واقعی اینه:..» از هویتِ واقعیِ خود یعنی معروف فاصله می‌گیرد و پسِ نقابِ یاقوت پنهان می‌شود. سپس الماس شروع می‌کند به رجزخوانی، در حالی‌که کلامش را با اصواتی معنادار ادا می‌کند: «مسخر، خر - عرعر، عر، لرزان، زان - هراسان، سان» تا به این ترتیب لحنِ مُضحکِ اولیه با اغراقِ بیشتری برجسته شود:

الماس: ای شمشیر خون‌ریز، خونی بریز، خونی بریز! [حمله‌ور]

مبارک: [گریزان] جان من این قدر مزه نریز!

الماس: می‌زنم مثنی که داغانت کند!

مبارک: [چشمان خود را می‌گیرد] زد؟

یاقوت: نزد!

که با سخنی از سویِ مبارک لحنِ مُضحک دوباره نقض می‌شود:

مبارک: [چشم باز می‌کند] ببینم؛ شمشیر دستِ توست یا تو دستِ شمشیری؟ (همان: ۵۲).

این نقض‌ها، شکاف‌هایی هستند که به رغم رقص، سیاه‌بازی و شوخی‌های غلامان با یکدیگر، در پس آنچه می‌گویند و انجام می‌دهند، به‌سان وقفه‌هایی عمل نموده و مضحکه را در برابر ذهن آگاه مخاطب قرار می‌دهند. به ویژه آنکه صحنه پایانی، با چرخشی دراماتیک به جدال درونی الماس بدل می‌شود.

معروف: با ما بیا. نمی‌خوای خلاص بشی؟

الماس: خلاص از کی؟ شماها صورت شستین؛ من از خودم خلاصی ندارم. اول باید فکری برای رنگ صورتم بکنم (همان: ۸۹).

آشکار شدن راز یاقوت و مبارک، به آگاهی الماس پیوند می‌خورد. گویا آن خوابی که در طول مضحکه، غلامان از آن سخن می‌گفته‌اند، درواقع کابوسی بوده که الماس از آن بیدار شده است.

مبارک: ... ولی برای خوب بیدار بودن باید اول خوب خوابید (همان: ۳۵).

الماس دیگر آن غلامی نیست که به بندگی خو کرده بود و بیم از دست دادن اربابش، پهلوان ببرز خواب او را می‌آشفته. وضعیت الماس، اگرچه وضعیتی آبرونیک و هولناک است، اما در عین حال او را در موقعیتی قرار داده که اکنون می‌تواند بین غلام بودن و آزاد بودن، یکی را انتخاب کند.

الماس: صبر کن پهلوان.

برزاز: پهلوان بی‌پهلوان - [خود را در پارچه‌ای می‌پیچد] بدو، چرا معطلی، همه رو کیسه کن بیار!

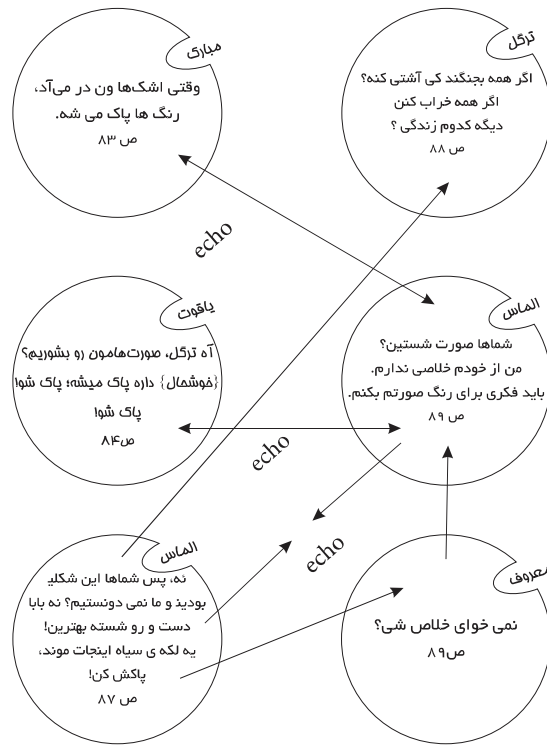
[می‌رود. الماس کیسه را به دوش می‌اندازد و راه می‌افتد، ولی می‌ماند و به‌دنبال ترگل و معروف می‌نگرد].

الماس: نگاه کن خیر ندیده برام نقشه کشیده. کمند گیسوانش، برام تاری تنیده. ...

[مکث. ناگهان کیسه را دور سر می‌چرخاند و به زمین می‌کوبد. صحنه تاریک می‌شود].

(همان: ۹۱).

به‌نظر می‌رسد الماس دومی را انتخاب می‌کند.



نمودار ۴: فرایند آگاهی از خلال گزاره‌های کلامی (منبع: نگارندگان)

Figure 4: The process of consciousness through verbal propositions (Source: Authors)

بررسی شواهد نشان می‌دهد که نمایشنامهٔ *جنگنامهٔ غلامان* به‌عنوان نمونه‌ای عالی در سبک پارودیک، امکان مطالعه و بررسی شاخصه‌های این نوع از آیرونی کلامی را فراهم می‌سازد. این شاخصه‌ها در دو سطح تجربی و نظری عمل می‌کنند و محدود به کلام و سخن نمی‌مانند، بلکه از طریق حرکات بدن، لحن، میمیک و اصوات منتقل می‌شوند. بر این اساس عملکرد شاخصه‌های سبک پارودی در نمایشنامهٔ *جنگنامهٔ غلامان* بر زمینه‌های فرمی و بی‌قاعده در زبان روزمره است و اگرچه به نظر می‌رسد دیالوگ‌ها گاه با هدف خنداندن و

مضحکه ادا می‌شوند، اما به‌گونه‌ای در ساختار متن قرار گرفته‌اند که معناهای خاص خود را بر زمینه‌ای تاریخی انعکاس می‌دهند.

۲-۴. تحلیل فتح‌نامه کلات از منظر آبرونی تاویلی^{۳۲}

فتح‌نامه کلات، روایتی آمیخته از نقل و نمایش است. نمایش به شیوه هم‌سرایان با قصه‌خوان و داوران آغاز می‌شود. تاراج به‌پایان رسیده و جنگ میان دو سردار مغول، توی‌خان و توغای‌خان، بر سر شمار کشتگان و تقسیم غنائم ادامه دارد. منازعه آن‌ها بر سر افتخار جنگاوری است که هریک از سرداران خود را شایسته‌تر می‌دانند. منازعه به اسارت توی‌خان و فتح کلات می‌انجامد. از سوی دیگر آی‌بانو، همسر توی‌خان نیز با ترفندی زنانه کلات را از چنگ تغای بیرون می‌کشد و به تصرف خویش درمی‌آورد. در پایان پیکر خاقان با فرمان حکومت کلات برای فاتح اصلی که آی‌بانو است، از راه می‌رسد.

ایلچی: ... اینک آی‌بانو، فاتح کلات، که منشور حکومت داری؛ تا نام تو بر جای حق نوشته شود، آیا خطبه‌ای هست که به تاتار برسانم؟
آی‌بانو: آری، این کلمات همه‌جا پراکنده شود؛ زنان فرزندان خود را با نفرت از جنگ به دنیا بیاورند (بیضایی، ۱۳۹۵: ۱۷۰).

۱-۲-۴. رفتار یا برجستگی زبانی^{۳۳}

چنانچه اشاره شد، آبرونی کلامی گونه‌ای انحراف از هنجار است که در مرتبه نخست ایجاب وقفه در کلام کرده و در مرتبه بعد با استفاده از ظرفیت‌های زبان و «استفهامی که در واژه‌ها به‌کار رفته است، حوزه معنایی زیادی در ذهن مخاطب تداعی شده» (مشهدی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۴۷) و او را وارد تفسیر می‌کند. ویلسون و اسپربر، چنین ویژگی را در آبرونی کلامی، نوعی برجستگی یا فیگور زبانی به‌شمار می‌آورند. به این معنا که بار آبرونی فقط بر دوش کلام نخواهد بود، بلکه از روی حالتی^{۳۴} که بر کل پاره‌گفتارها و متن سایه افکنده، ادراک و تأویل می‌شود. به عبارتی این بافت یا زمینه متن است که با جایگزین کردن تصویر، حالت و عمل حاصل از زبان، به شکلی روایی گزاره‌های کلامی را مورد تفسیر ادبی قرار می‌دهد و

دلالت‌های ضمنی ایجاد می‌کند. بنابراین، به رغم آنچه در سبک پارودیک با آن روبه‌رو هستیم که بر اساس تقلید، اغراق، لحن و حرکات بدن شکل می‌گیرد و در قالب یک گزاره منتقل می‌شود، در آیرونی تأویلی، اساس فهم و دریافت بر نشانه‌ها، القاءات^{۳۵} و دلالت‌های متنی استوار است.

۲-۲-۴. بازنمایی متن تاریخ در ساختار زبان: پژواک تاویلی

فتح‌نامه کلات در بستری تاریخی از زمانه تاراج ایران از سوی مغولان می‌گذرد. این بستر زمینه‌ای است که به‌طور بالقوه پیش‌فرض‌های مختلفی را وارد نمایشنامه می‌کند. ویلسون معتقد است چنین زمینه‌هایی در یک متن ادبی (نمایشنامه)، بر معناهای تحت‌اللفظی^{۳۶} گزاره‌ها تأثیر می‌گذارد و بر اساس استنباط شنونده، آن‌ها را تفسیر می‌کند. در صحنه‌های آغازین فتح‌نامه کلات، ورود زن پنج‌سر که جامه‌ای ژنده و تیره بر تن دارد و چهارسر مرده را با خود حمل می‌کند، مدخلی مناسب جهت برساخت زمینه‌ای آیرونیکی است.

زن: ما پنج خواهر ابدی، خسته، پیاده، درمانده، چهار مرده، فقط یکی زنده. در جست‌وجوی چه، سرگشته‌ایم؟ [زمزمه می‌کند] منجی بر سردار. رئیس‌ان خون‌خوار. سپاهیان غدار. مخلوق دل‌فکار. روزمان همه‌تار (بیضایی، ۱۳۹۵: ۱۵).

زن بی‌مقدمه از مردگانی می‌گوید که شمارشان بر زندگان غلبه یافته است: «چهار مرده، فقط یکی زنده»، از نجات‌دهنده‌ای که بر دار شده: «منجی بر سردار» و از روزی که رنگِ روشنی ندیده: «روزمان همه‌تار». بنابر پیوندی که ویلسون میان تفسیر ادبی و دلالت‌های ضمنی^{۳۷} برقرار می‌سازد، زن پنج‌سر سخن‌گویِ مردگان است، در حالی که در باورِ مردمان کلات عددِ چهار نشانِ زندگی است.

قراخان: در نمایش او بنگرید؛ چهار نشانِ زندگی مرده و فقط مرگ مانده سرزنده! (همان: ۱۸)

زن چیزی می‌دوزد و آنچه در جواب یکی از سرداران که از او پرسیده «نخ و سوزن برای چیست؟» می‌گوید یادآورِ گذرِ زمان است.

زن: لحظه‌ها را به لحظه‌ها کوک می‌زنم. قبايِ زمان بر تنِ خود می‌دوزم. شب‌ها را وصله روز می‌کنم. تاروپودم گسسته است (همان: ۱۸).

و سپس در جوابِ توغای خان که پرسیده «این کیست، سایه‌ای یا سایه‌ای از سایه‌ای؟» پاسخ می‌دهد: «من آینه‌ی شما» (همان: ۲۰).

استعاره‌ی آینه، «یادآورِ گذشته‌ای است که به زمانِ حال اجازه می‌دهد دمی خود را در آن ببیند» (قادری، ۱۳۹۰: ۱۵۲) تا مفهومِ فاتح و مغلوب در آن خود را بازبنماید. این بازنمایی، بدونِ درنظر گرفتنِ داستانی که نمایش بر پایه‌ی آن شکل گرفته است، تفسیر نخواهد شد. زن به بایاوت، یکی از سردارانِ توغای خان می‌گوید: «زشتی خود را در من بنگرید، در من فتح خویش را بنگرید.» توغای به شنیدنِ این سخن، دستور می‌دهد که زن را «از همه‌سو» بزنند و دینکیز فریاد می‌زند: «دست‌دار امیر؛ او را کشته‌اند، روز پیش، و روز پیش‌تر هم!» و به دنبالِ او، اینانچ: «چون بنگری در او تیرها پیش از این نشسته!» (بیضایی، ۱۳۹۵: ۲۱). از منظرِ روایی، فتح‌نامه‌ی کلات بر زمینه‌ی تضادِ میانِ آنچه در صحنه‌ی زن پنج‌سر گفته می‌شود و آنچه انجام می‌شود، بنا می‌گردد. در پایانِ این صحنه، اینانچ از توغای می‌پرسد «ای امیر، آیا او به‌راستی مُرده؟» و توغای پاسخ می‌دهد: «به پشتِ سر نگاه نکن، شاید خونِ او بیاید!» آن‌ها می‌روند و قصه‌خوان، قصه از سر می‌گیرد.

ویلسون می‌گوید پاره‌گفتارها^{۳۸} اساسِ تفسیرهای مختلف هستند که محدود به دستور زبانِ باقی نمی‌مانند، بلکه به قلمرو کاربردشناسیِ زبان یا تئوری‌های زبانی گسترش می‌یابند. (Wilson & sperber, 1992: 66). این ویژگی البته میانِ تفسیر ادبی و فراتاریخی تمایزهایی برقرار می‌سازد. به این شکل که حسِ آیرونیک نمی‌تواند از طریقِ فرم یا صورت ساخته شود. از این حیث، یک مدلِ کاربردیِ منطقی و توصیفی برای تحلیلِ نحو و دستور زبان در پاره‌گفتارهای آیرونیک وجود ندارد. از جهتی دیگر تحلیلِ آیرونی، تفسیر استراتژیِ گوینده‌ی پاره‌گفتارها و استخراجِ معناهای لایه‌گون است. پاره‌گفتارها ممکن است به چند گزاره یا قضیه اشاره کنند، با این‌همه نمی‌توان آن‌ها را به مجموعه‌ای مشخص از قضایا تقلیل داد. پیشنهاد ویلسون در تفسیر پاره‌گفتارهای آیرونیک، درنظر گرفتنِ آن‌ها به‌مثابه‌ی یک فرایند استنباطی است که تئوری‌های زبان‌شناختی، در جهت تکمیلِ آن یاری می‌رسانند. در صحنه‌ی مکالمه‌ی زن پنج‌سر با توغای و سرداران، زن با تشبیه‌ی خود به آینه، زشتیِ کردار و افکارِ سرداران را به رویِ آن‌ها آورده و با بیانی آیرونیک پیروزی و فتحی را که به‌دست آورده‌اند، در دلِ این زشتی قرار می‌دهد: «در من فتحِ خویش بنگرید» و با این گفتار، دیگر تنها گذشته

نیست که به حال اجازه داده تا دمی بر روزهای رفته بنگرد، بلکه این حال است که به مثابه آینه‌ای، سرانجام اعمال گذشتگان را بر آنها، باز می‌نمایاند. تفسیر گفتارهای زن پنج‌سر از این منظر، به تمامی فاصله‌ای استعاری را میان زن و وقایع نمایشنامه و داستان اصلی برقرار می‌سازد. این فاصله استعاری که به بیانی آیرونیکی می‌انجامد از طریق تکرار حضور زن پنج‌سر، بخشی از ساختار متن می‌شود، به شکلی که ایده آینه را تقویت می‌کند. زن پنج‌سر پس از صحنه گفت‌وگو با سرداران توغای در صحنه ۲۲، ناپیدا شده و دوباره در صحنه ۹۶ ظاهر می‌گردد: «کی باشد که پیکی آید از در تبران ... تا بنگرد که ما چه کشیدیم از مغولان. گه شکسته گه ویران...» (بیضایی، ۱۳۹۵: ۹۶). از آن پس به اشکال مختلف نام او در میان سخنان سرداران شنیده می‌شود. توغای هنگامی که از زنده بودن توی‌خان آگاه می‌شود، با ناگاه زن پنج‌سر را به خاطر می‌آورد: «هوم، او زنی بود با پنج‌سر. [به بیرون] تنپوش رزم مرا بیاورید!» (همان: ۱۳۵). همچنین، در صحنه منظره آیبانو و توی، نام زنی پنج‌سر بر زبان توی جاری می‌شود:

آیبانو: در جهان نه توغای می‌ماند و نه توی. اما کلاتست که همیشه می‌ماند!

توی: این سخنان را پیش‌تر هم شنیده‌ام - کجا؟ هاه: زنی بود با پنج‌سر! (همان: ۱۶۳).

در تاریخ آمده که کلات، چهارده‌بار از سوی تیمور مورد تاراج قرار گرفت و هربار ناکام از فتح (اقبال آشتیانی، ۱۳۶۴: ۵۸). بهرام بیضایی در *فتح‌نامه کلات*، تاریخ را باخوانی نمی‌کند، بلکه با نگاهی به آنچه اتفاق افتاده، روایتی را بر پایه آن می‌سازد تا تلخی تجربه‌های تاریخی را باز بنماید. تمهید فاصله‌افکنی میان آنچه در گذشته رخ داده است و آنچه امروز تفسیر می‌شود، از طریق قصه‌خوان، پیرزنان آلان و داوران اجرا شده است. این تمهید درواقع سازوکار تاریخ را به شیوه‌ای آیرونیکی بازنمایی می‌کند.

قصه‌خوان: در میان پرده‌نشینان فقط یکی می‌داند طعم شکست تلخ؛ آیبانو تو آن تکی! (بیضایی، ۱۳۹۵: ۴۲).

آیبانو: چه جنگی که در آن بُردگان، مُردگان‌اند (همان: ۸۵).

تنوع و پیچیدگی کاربرد کلام، زمینه خوانش‌های مختلف و تفاسیر متعددی را مهیا می‌کند (یوسفیان، ۱۳۹۰: ۱۵۲). ویلسون بر اساس تلقی گرایس از آیرونی کلامی شرح می‌دهد که زمینه‌های تفسیر در یک بیان آیرونیکی^{۳۹} از طریق کشف پیچیدگی‌های کلامی فراهم می‌شود.

از نظر ویلسون برای رسیدن به چنین کیفیتی در تفسیر کلام، لازم است معنای اولیه و تحت‌اللفظی کلام را اساسی برای تعمق در معناهای دیگر قرار داد (Wilson, 2006: 6). در *فتح‌نامه* کلات، زمینه متن، تاریخ است و بنابراین به‌طور مشخص پیش‌فرض‌های تاریخی مطرح است. با این تفاوت که داستانی که بیضایی ساخته، روایتی خیالی و برساخته است که دلالت بر وقایع تاریخی دارد. نیم از بار این موقعیت آبرونیک در *فتح‌نامه* کلات، بر دوش تاریخ و نیم دیگر بر عهده زبان است. از این حیث پاره‌گفتارهای نمایشنامه غالباً به فراتر از جریان‌های درون متن اشاره دارند. صحنه گفت‌وگوی پیرزنان آلان و آی‌بانو پس از فتح کلات توسط توغای، مصداقی است بر آنچه گفته شد.

آی‌بانو: مدعیان کلات؛ خانات و ملوک اطراف کمین کرده، سر زده، از پس کوه سرزردند. چه جنگی که در آن بُردگان، مُردگان‌اند.

پیرزن دوم: [ضجه می‌زند] روزِ نجات کی می‌رسی؟

پیرزن چهارم: کلاتیان سرنگونی فاتح را همیشه منتظر بودند؛ چون جشن سال نو.

پیرزن اول: اما در آن شادی ندانستند که از چاه درآمده در چاه دیگرند!

آی‌بانو: این چاهی است که یا من در آن می‌افتم، یا فاتح نو را در آن به‌سر می‌افکنم! (بیضایی، ۱۳۹۵: ۸۵).

مدعیانی که آی‌بانو از آن‌ها سخن می‌گوید، فاتحانی هستند که سرنگونی‌شان آرزوی مردم کلات است. آن‌ها درواقع تاراج‌گران‌اند که نه فتحشان برای مردم شادی و آزادی می‌آورد و نه شکستشان. سهم مردم در هر دو صورت، زخم‌هایی است که بر جان و تنش‌شان می‌نشیند. ضجه پیرزن دوم و آنچه بلافاصله بر زبان می‌راند، «روزِ نجات کی می‌رسی؟» اشاره‌ای آبرونیک است که معنای سخن آی‌بانو را از زمینه داستانی به فرامتنی تاریخی گسترش می‌دهد و آنچه را در ادامه پیرزن اول و چهارم و آی‌بانو بیان می‌دارند واجد اشاره‌ای کنایی می‌سازند؛ به این معنا که شادی فاتحان برابر با رنج مردمان است و برعکس، شادی مردمان در سرنگونی فاتحان است. آی‌بانو به‌مثابه همان منجی که پیرزن دوم ظهورش را آرزو می‌کند، این شادی را افتادن مردم از چاهی به چاه دیگر می‌داند و نجات واقعی را در افکندن فاتحان در چاه اعلام می‌کند: «این چاهی است که یا من در آن می‌افتم، یا فاتح نو را در آن به‌سر می‌افکنم!» اندیشه‌ای که در ادامه آن را به عمل درمی‌آورد: «این کلمات

همه‌جا پراکنده شود؛ زنان فرزندان خود را با نفرت از جنگ به دنیا بیاورند. دنیا به دست قهرمانان خراب شده؛ با ماست که بسازیمش» (همان: ۱۷۰).

و این اندیشه‌ای است که ابتدا با زن پنج‌سر و سپس‌تر با ورود آی‌بانو جهت تجهیز سپاه در نمایشنامه گسترش می‌یابد. اگرچه شخصیت آی‌بانو در عمل اقدام به مقدماتی همچون طراحی نقشه جنگ و آرایش نظامی می‌کند، اما ابزار اصلی در دست بیضایی برای بازنمایی اندیشه اصلی متن، کلام است. کلامی که یک‌سر در تضادها خود را آشکار می‌سازد. تضاد فتح و جنگ، عشق و نفرت، زندگی و مرگ، تن و روح. آی‌بانو به شیوه دو سردار جنگجو وارد کارزار می‌شود و پس از پیروزی به شیوه خود، اعلام خون‌بس می‌کند. آی‌بانو: آن که شمشیر نهاده، پاره‌پوش و گرسنه نماند. خونخواهی بس است؛ بس - که مرگ بدین زندگی‌ها که از ما ستانده چنین عمر دراز یافته است (همان: ۱۶۸).

بیضایی به رغم کوششی که برای عدم ارائه تفسیر متعهدانه از رویدادهای گذشته انجام می‌دهد، نمایشنامه فتح‌نامه کلات را رسالت‌گونه به پایان می‌رساند و با بخشیدن منشور حکومت‌داری به آی‌بانو، گریزی از نیاز مردم به حکومت به‌مثابه قدرتی که به‌ضرورت و همواره توان چیدمان تهیداتی داشته باشد، نمی‌بیند و این کلان آیرونی نمایشنامه فتح‌نامه کلات است که مفاهیم در بستر آن چندگانه و متعدد تفسیر و معنا می‌شوند.

۵. نتیجه

از آن‌جا که تاریخ تنها از طریق متونی در دسترس ماست، بازنمایی آن‌ها در قالب ساختارهای زبانی و کلامی به درک و فهم از رخدادهای تاریخی منجر می‌شود. آیرونی کلامی که در بلاغت کلاسیک یونانی نوعی شگرد یا فن بلاغی به حساب می‌آید، از منظر ایده فراتاریخ‌نگاری ساختار و ظرفیتی گسترده برای رویارویی با وقایع تاریخی است که به واسطه دو زمینه «فرمی» و «بافتی» در زبان بروز می‌یابد. زمینه فرمی استوار بر فرم‌های نحوی و واژگانی و کنش‌های گفتاری و زمینه‌های بافتی، استوار بر اشارات دلالت‌گرانه و تفسیری است. بررسی عملکرد آیرونی کلامی در این پژوهش نشان می‌دهد که در زمینه فرم‌های زبانی، شاخصه‌ها در دو سطح تجربی و نظری عمل می‌کنند؛ به این شکل که معنا به پاره‌گفتارها محدود نمی‌ماند، بلکه همراه با حرکات بدن، لحن و اصوات، بیان می‌شود و در

رابطه با تجارب مخاطب قرار می‌گیرد و منتقل می‌شود. بر این اساس، در نمایشنامه جنگنامه غلامان، پاره‌گفتارها گاه با هدف مضحکه ادا می‌شوند، اما به‌گونه‌ای در ساختار کلامی و در رابطه با فرا - متن تاریخ قرار می‌گیرند که معنایی نهفته را انعکاس می‌دهند. از منظر تفسیری، با گونه‌ای رفتار زبانی روبه‌رو هستیم که در آن باب تأویل بر متن گشوده است. بنابراین، فهم این نوع از آبرونی در پرتو فهم متن در بافتی است که متن در آن خوانده (یا تماشا) می‌شود. از منظر فراتاریخ‌نگاری این نوع از آبرونی، ارجاعات مدام میان حال و گذشته ایجاد می‌کند و تاریخ را به‌مثابه فرامتنی که متن اصلی در آن شکل پذیرفته است، تلقی می‌کند. از این حیث، در نمایشنامه فتح‌نامه کلات، مفاهیم در رابطه با پیش‌فرض‌ها و زمینه متن برساخته می‌شوند. به بیانی، معنا تنها از طریق گزاره‌های کلامی منتقل نمی‌شود، بلکه به شکلی آبرونیک بیان می‌شود.

در پایان ذکر این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که بررسی نظریه فراتاریخ‌نگاری و همچنین تئوری‌های شارح آبرونی کلامی نشان می‌دهد که چه هنگامی که با آبرونی به‌مثابه یک گزاره کلامی روبه‌رو هستیم و چه هنگامی که با آبرونی به‌مثابه یک برجستگی زبانی مواجه هستیم، ناگزیر به فراروی از دستور زبان و نحو، و تحلیل کابردی و عملی پاره‌گفتارهای آبرونیک هستیم، زیرا حس آبرونیک تنها از طریق فرم زبان ساخته نمی‌شود، بلکه در رابطه‌ای بینابینی میان تجارب مخاطب و متن صورت می‌پذیرد. از این رو یک مدل کابردی منطقی برای تحلیل آبرونی وجود ندارد.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Hayden White (1928-2018)
2. Representation
3. Recitation
4. Deirdre Wilson & Sperber
5. Stephen Jay Greenbelt (1943)
6. literary thinking
7. Discourse of Truth
8. Poetic logic
9. Vico
10. Linguistic universals
11. poetic

12. Verbal irony
13. Contemplative
14. Executive
15. Trope
16. Self-deprecation
17. Quintilian c. 35-c. 100 AD
18. Praise-by-blame
19. Context
20. Figure
21. echoic mention or pretense
22. Parody
23. Verbal mimicry
24. Onomatopoeia
25. Phonological form
26. Speech acts
27. Irony as echoic interpretations or echo
28. Performance
29. empirically
30. Impersonation
31. Guest
32. Irony as echoic interpretations
33. Figurative meaning
34. Attitude
35. inductions
36. Literal meaning
37. Contextual implications
38. Utterance
39. ironical quotations

منابع

- اخوان ثالث، م. (۱۳۷۴). *نقیضه و نقیضه سازان*. به کوشش و. درودیان. تهران: علمی فرهنگی
- اصفهانی، غ. (۱۳۹۲). آیرونی زبانی در مقامات ابوسعید ابوالخیر. پژوهش‌های ادبی و بلاغی، ۴، ۱۲۶-۱۴۳.
- اقبال آشتیانی، ع. (۱۳۶۴). *تاریخ مغول از حمله چنگیز تا تشکیل دولت تیموری*. تهران: امیرکبیر.
- آقاجری، س.ه. (۱۳۹۶). رهیافت پسامدرنیستی به تاریخ: هایدن وایت. *خرندنامه*، ۱۸، ۱۳-۲۸۶.

- بهره‌مند، ز. (۱۳۸۹). آبرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه. *متن‌پژوهی ادبی*، ۴۵، ۹-۳۶.
- بیضایی، ب. (۱۳۸۰). *جنگنامه غلامان*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان
- بیضایی، ب. (۱۳۹۵). *فتح‌نامه کلات*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان
- پاینده، ح. (۱۳۸۴). تاریخ به‌منزله داستان: رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ در داستان میزگرد. *نامه فرهنگستان*، ۳ (۲۷)، ۱۴۳-۱۵۷.
- رحمانی‌فر، س.، و روح‌الله، ه. (۱۳۹۴). نقد پژوهش‌های آبرونی‌شناسی فارسی (ناهمخوانی نمونه‌های فارسی با مفهوم اصلی در بلاغت عربی). *نقد ادبی*، ۳۲، ۱۷۱-۱۹۳.
- قادری، ب. (۱۳۹۰). *چشم‌انداز ادبیات نمایشی، گذر از ارسطو به پسامدرنیسم و پساستعمار*. آبادان: پرسش.
- کیرک‌گور، س. (۱۹۸۹). *مفهوم آبرونی با ارجاع مداوم به سقراط*. ترجمه صالح نجفی (۱۳۹۵). تهران: نشر مرکز
- مشهدی، م.ا.، اتحادی، ح.، و عبادی‌نژاد، ل. (۱۳۹۸). بلاغت استفهام در بوستان سعدی. *جستارهای زبانی*، ۴ (۵۲)، ۱۴۳-۱۷۲.
- میلانی، ع. (۱۳۸۷). *تجدد و تجدیدستیزی در ایران*. مجموعه مقالات. تهران: اختران.
- نجومیان، ا.ع. (۱۳۸۵). تاریخ، زبان و روایت. *پژوهشنامه علوم/انسانی*، ۵۲، ۳۰۵-۳۱۸.
- یوسفیان کناری، م.ج. (۱۳۹۰). تحلیل سبک گفتارهای نمایشی در ملودی شهر بارانی اثر اکبر رادی با تکیه بر اشارتگرهای مکالمه‌ای. *نقد ادبی*، ۱۶، ۱۴۹-۱۷۶.
- یوسفیان کناری، م.ج.، و کیانی، م. (۱۳۹۴). بررسی ضربان‌های گفت‌وگویی و کارکردهای نمایشی آن در چهار نمایشنامه از محمد یعقوبی. *جستارهای زبانی*، ۲ (۲۳)، ۲۱۵-۲۳۴.

References

- Aghajari, S. H. (2017). Postmodernism approach to history : Hayden White. *Kherad Nameh*, 18, 13-33. [In Persian].
- Akhavansales, M. (1995). *Contradictions and controversies*. To try: V. Darodian. Tehran: Elmifarhangi. [In Persian].

- Bahremand, Z. (2010). Irony and its difference whit humor and similar rhetorical industries. *Literary text Research*, 45, 9-36. [In Persian].
- Beizaie, B. (2001). *Jangnameh Gholaman*. Tehran : Roshangaran & Womans Studies.[In Persian].
- Beizaie, B. (2016). *Fathnameh Kallat*, Tehran : Roshangaran & Womans Studies.[In Persian].
- Burke, P. (2013). *Metahistory: Before and after*. Emmanuel College, Cambridge, UK, Published online: 24 Sep.
- Domanska, E. (1998). *Essay: Hayden White: Beyond Irony*.
- EghbalAshtini, A. (1985). *The history of the Mongols from Genesis of the Timurd*. Tehran: Amirkabir. [In Persian].
- Esfahani, Gh. (2013). Verbal irony in the authorities of Abu Saeed Abu'l Khayr. *Literary and Rhetorical Research*, 4, 126-143.[In Persian].
- Ghaderi, B. (2011). *A View of Dramatic Literature*. Abadan : Porsesh.[In Persian].
- Grinter, A. (2017). Narrative and history: Hayden White`s objections to scientistic changes to the study of history. *Social Philosopher*, 13(1), 2017
- Kierkegaard, S. (1989). *The Concept of Irony*. Translated by Saleh Najafi (2016). Tehran : Markaz.[In Persian].
- Lodge, D. ed. (2000). *Modern criticism and theory*. London: Longman. Harlow
- Mashhadi, M. A., Ettehadi, H., & Ebadinezhad, L. (2019). Inquest rhetoric in Saadi`s Boustan. *Language Related Research*, 4 (52), 143- 172.[In Persian].
- Milani, A. (2008). *Modernity and Antimodernity in Iran*. Tehran: Akhtaran.[In Persian].
- Nojournian, A. A. (2006). History, language and narrative. *Jorunal of Humanities*, 52, 305-318.[In Persian].
- Parrill, F. & Kimbara ,I.(2006). “Seeing and hearing double: The influence of

mimicry in speech and gesture on observers” , Springer Science + Business Media, inc. 2006.

- Paul, H. (2011). *Hayden White*, London, Polity Press, ISBN: 9780745650142; 224pp.
- Payandeh, H. (2005). History as Story : Postmodernist Approach to the History in ‘Mizgerd’. *Academy Letter*, 3 (27), 143-157. [In Persian]
- Rahmanifar, S., & Rohollah, H. (2015). Critique of Persian ironic research. *Literary Criticism*, 32, 171-193.[In Persian].
- White, H. (1980). The value of narrativity in the representation of reality. *Source: Critical Inquiry*, 7(1), On Narrative (Autumn, 1980), 5-27.
- Wilson, D. (2006). The pragmatics of verbal irony: echo or pretense? *Lingua*, 116, 1722-1743.
- Wilson, D., & Sperber, D. (1992). On verbal irony. *Lingua*, 87 53-76. North Holland.
- Yousefian, K. M. J. (2011). Analysis of the style of dramatic speech. *Literary Criticism*, 16, 149-176. [In Persian].
- Yousefian, K. M. J., & Kiani, M. (2015). Analyzing the conversational beats and its dramatic functions. *Language Related Research*, 2 (23), 215-234. [In Persian].