Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 2, New Series, No.2, Autumn and Winter2023

Criticism and analysis of the ironic approach to the epic in contemporary novel writing based on the novel "The story of Tahmina"

Mostafa Gorani[1] , Seyed Ali Ghasemzade[2*]

1.PhD student of Persian language and literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
*2.*Professor of Persian language and literature Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.*

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
24/04/2024
Accepted:
12/08/2024

ABSTRACT

Irony is one of the methods of indirect expression of meaning. In a general view, the extent of irony can be related to all types of humor and sarcastic words. Irony is not necessarily funny and sometimes it can be considered equivalent to irony and sarcastic words. Ironic speech is the best tool for defeating and collapsing the hegemony of dominant discourses and grand narratives and highlighting neglected or marginal narratives. Today, due to the nature of the postmodern world, this approach seems more obvious in some currents of story writing. Mythological and epic novels are one of these discursive areas to consider for rereading the ironic and sometimes ridiculous approach.(Burlesque) to mega-narratives because patriarchal narrative is dominant. Undoubtedly rereading and rethinking in the world of the novel represents and exposes the concerns, beliefs and tastes of today's man more than any other artistic media, and exposes his intellectual and cultural developments to criticism . This way of criticizing the dominant narratives inherited from the past ages is a reflection of the fundamental and shaky changes of the new era in the West, which, despite the stunning material progress, has made human beings protesting their current and existential reality and alone, fearful and defeated. The influence of such emerging ideas in the Eastern culture, including Iran, apart from the prosperity in the political and cultural environment, is also evident in the field of novel writing, and for tracing and rethinking such a current, the works of Muhammad Ali may be the best example due to his pioneering. Therefore, this essay, in a descriptive-analytical manner based on feminist criticism approaches, based on the novel "The Story of Tahmina", has come to the conclusion that Muhammad Ali, with an ironic, deconstructive attitude and an intellectual approach, tries to draw from the postmodernist style and school by presenting a feminine interpretation; But the funny and ironic of Rostam and Sohrab's saga and the old story of boyhood will redefine and revise that epic narrative and deconstruct the dual opposition of man/woman in Iranian society. This novel has rewritten the representation of the neglected role of women in the epic by humiliating and reflecting a ridiculous image of the prototypical cotton warrior (Rostam) in order to defeat the mental barriers of the patriarchal Iranian society, to discuss the death of the male hero in the contemporary era and the formation of a critical current towards the epic. decode Although the novel's ironic foundation is based on structural irony; But for this purpose, he has used verbal irony and combining it with other types of irony such as self-accusation irony, irony of situation and irony of fate.
Keywords : irony, epic, feminism, the novel of Tahmina's story, Muhammad Muhammad Ali.

Cite this article: Gorani ,. Mostafa. Ghasemzade,. Seyed Ali. *(2024).* Criticism and analysis of the ironic approach to the epic in contemporary novel writing based on the novel "The story of Tahmina"*, Interdisciplinary research in persian Language and literature*, *Vol. 2, New Series, No.2, Autumn and Winter2023*: pages :197-219

DOI: 10.30479/IRPLI.2024.20256.1136

© The Author(s).
Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: Seyed Ali Ghasemzade
Address: *Professor of Persian language and literature Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran*
E-mail: s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۷۶X
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۷۷۸
سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔدوم ،پاییز و زمستان، ۱۴۰۲

نقد و تحلیل رویکرد آیرونیک به حماسه در رمان‌نویسی معاصر با تکیه بر رمان «قصهٔ تهمینه»

مصطفی گورانی[۱]، سیدعلی قاسم زاده*[۲]

۱.دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.
۲*.استاد گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره) ، قزوین، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۰۵

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۲۲

چکیده

آیرونی یکی از روش‌های بیان غیرمستقیم معناست. کلام آیرونیک بهترین ابزار برای شکست و فروپاشی هژمونی گفتمان‌های غالب و کلان روایت‌ها و برجسته‌سازی روایات مغفول‌مانده یا در حاشیه است. امروزه این رویکرد به سبب ماهیت جهان پسامدرن، در برخی جریان‌های داستان‌نویسی آشکارتر به نظر می‌رسد. رمان‌های اسطوره‌ای و حماسی یکی از این ساحت‌های گفتمانی قابلتأمل برای بازخوانی رویکرد آیرونیک و گاه مضحک (Burlesque) به کلان روایت‌ها چون سیطرهٔ روایت مردسالاری است. این شگرد انتقادی به روایات غالب میراث مانده از اعصار گذشته، رهاورد تغییرات بنیادین و متزلزل عصر جدید در غرب است که علیرغم پیشرفت‌های خیرهکننده مادی، انسانی معترض به حقیقیت وجودی و کنونی خویش و تنها، هراسان و شکست‌خورده ساخته است. نفوذ چنین اندیشه‌های نوظهور در فرهنگ شرقی ازجمله ایران جدای از رونق در فضای سیاسی و فرهنگی، در عرصهٔ رمان‌نویسی نیز مشهود است و برای ردیابی و بازاندیشی چنین جریانی شاید آثار محمد محمدعلی به سبب پیشگامی‌اش بهترین نمونه باشد. لذا این جستار به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی مبتنی بر رویکردهای نقد فمنیستی با تکیه بر رمان «قصهٔ تهمینه» به این نتیجه رسیده است که محمد محمدعلی با نگرشی آیرونیک، ساختارشکنانه و رویکرد روشنفکرمآبانه و تأسی از سبک و مکتب پسامدرنیستی می‌کوشد با ارائهٔ تفسیر زنانه؛ اما مضحک و آیرونیک از حماسهٔ رستم و سهراب و کهن‌الگوی پسرکشی به بازتعریف و بازروایی آن روایت حماسی و واسازی تقابل دوگانه مرد / زن در جامعهٔ ایرانی بپردازد. این رمان بازنمایی نقش مغفول ماندهٔ زنان در حماسه را با تحقیر و بازتاب سیمای مضحکی از پهلوان‌پنبگی پروتوتایپ قهرمان مرد (رستم) بازنویسی کرده است تا با شکست بت‌واره‌های ذهنی جامعهٔ مردسالار ایرانی، از مرگ قهرمان مرد در دورهٔ معاصر و شکل‌گیری جریان انتقادی به حماسه رمزگشایی کند. با آنکه بنیان آیرونیک رمان بر آیرونی ساختاری استوار گشته؛ اما وی برای این منظور بیشتر از آیرونی کلامی و تلفیق آن با گونه¬های آیرونی دیگر چون آیرونی خوداتهامی، آیرونی موقعیت و آیرونی تقدیر استفاده کرده است.

کلمات کلیدی: آیرونی، حماسه، فمنیسم، رمان قصهٔ تهمینه، محمد محمدعلی.

استناد:گورانی،مصطفی.قاسم زاده، سید علی .(۱۴۰۲). نقد و تحلیل رویکرد آیرونیک به حماسه در رمان‌نویسی معاصر با تکیه بر رمان «قصهٔ تهمینه»، *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲: ۲۱۹-۱۹۷.

10.30479/IRPLI.2024.20256.1136 : DOI

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

* - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

مقدمه

ادبیات داستانی یکی از حوزه‌های رایج آفرینش ادبی است که به علت ساختار روایی و قابلیت انطباق پذیری با احوال فرهنگی، سیاسی و اجتماعی مجالی کم‌نظیر برای طرح خواست‌ها و اهداف نویسنده فراهم می‌کند. در این میان، رمان درخشان‌ترین و رایج‌ترین نوع ادبی معاصر است که عموماً می‌توان آن را ظرف بازتاب گفتمان معاصر و مناسب‌ترین قالب ادبی برای نمایش تجارب، باورها و انعکاس تحولات فکری در کنش و واکنش اجتماعی ایران دانست (ر.ک: قاسم‌زاده و بزرگ بیگدلی، ۱۳۹۷: ۱۱) انسان معاصر به‌خوبی دریافته که برای شناخت خود و دیگری و پسند و ناپسندهای آدمیان در عصر حاضر، رمان بهترین آیینه است و انسان امروزی پابه‌پای تحولات فکری و تغییر در جهان‌بینی خویش – که متأثر از نگرش جدید علمی و غلبهٔ نگاه تجربی و مادی به علم است – بیش‌ازپیش به رمان متکی است و غوطه خوردن در جهان روایت را بر خیال‌انگیزی و سحر شاعرانگی ترجیح می‌دهد. با این حال از زمان پیدایی رمان تا به امروز، هیچ‌گاه رمان‌نویسی سبک و سیاقی یک‌دست و ثابت نداشته است و هر از گاه به تناسب تغییرات فکری و فرهنگی و رخدادهای پیاپی و سریع دنیای جدید، شاهد تغییرات نوبه‌نو و آفرینش سبک‌ها و ظهور و بروز جریان‌های تازه به اقتضای پیدایش و رشد و فروکش کردن مکاتب جدید بوده‌ایم. پس پیوند رمان با گفتمان‌ها و مکاتب فکری امری انکارناپذیر و معقول است. بازخوانی تاریخی چگونگی پیدایش ژانرها و مکاتب بزرگ و جریان‌های رمان‌نویسی که برای نمایندگی و بازنمایی آن عقاید و اندیشه‌ها ایجاد گشته گویای حقیقتی است که تأمل در آن می‌تواند ما را به فلسفهٔ تحول و تمایل به نوزایی و نوجویی در رمان کمک کند و آن دل‌زدگی و ملال حاصل از ماندگاری طولانی یک سبک و فکر و جهان‌بینی و خیزش انتقادی و تخریبی جریان و جهان‌بینی تازه برای بنانهادن مکتب و سبکی نوبنیاد است. تاریخ ظهور و سقوط مکاتب فکری، سیاسی و ادبی از عصر رنسانس تا کنون گویای اثبات همین واقعیت و مدعاست که مکتب جدید با نفی و تخریب مکتب پیشین در جامعه فرهنگی و سیاسی سربرمی‌آورد و به تناسب آن ابزارها و نوع ادبی خاص خود را به دنبال خویش می‌کشاند تا بازتابی از ابعاد وجودی و مبلغ اندیشه‌های خود باشد؛ طغیان رمانتیسم علیه کلاسی‌سیسم، رئالیسم علیه رمانتیسم، سمبولیسم علیه رئالیسم و ناتورالیسم و پس از آن پیدایش سورئالیسم و اگزیستانسیالیسم، مدرنیسم و پسامدرنیسم و... همه و همه گواه این نفی و انکار و رقابت ادیپ‌وار است. این سنت غالب و نهادینه‌شده که اغلب با ابزارهایی چون طنز و آیرونی برای تخریب و انکار همراه بوده در پیدایش ژانرها و سبک‌های ادبی و هنری نیز مشهود است؛ چنانکه فرمالیست را در آغاز از روی استهزا و طعنه به طرفداران فرم در مقابل معنا نسبت داده‌اند. پس شگفت نیست که در پیدایی سبک‌ها و جریان‌های رمان‌نویسی با غلبهٔ نگرش آیرونیک و گاه مضحک و طنزآلود

مواجه باشیم؛ چونان پیدایش خود رمان که به‌نوعی با تحقیر و نفی رمانس ایجاد شد و سروانتس با سبک آیرونیک و مضحک در نگارش دن‌کیشوت خود، آغازگر این شکست در هیمنه و سیطرهٔ رمانس شد و شاید در گزارهٔ معروف هگل که رمان را حماسهٔ انسان بورژوازی می‌خواند و «حماسه‌های کاملاً رمانتیک عصر مدرن‌تر، در مجموعهٔ محدودی از روایت‌های چوپانی و آنچه به اصطلاح رمان نامیده می‌شود مشاهده می‌شود.»(هگل،۱۳۹۷: ۱۲۸) نوعی طنز و آیرونی پنهان و ظریف نهفته باشد. پیدایش جریان رمان حماسی مضحک استمرار همین سنت یادشده است که با نگرش آیرونیک به کلان روایت‌ها و نگاه انتقادی به اسطوره، حماسه و تاریخ ایجاد شده است و در جهان امروز و حتی ایران طرفداران جدی دارد؛ جریانی انتقادی که به‌عنوان پیامد مدرنیسم و ظهور تفکر پسامدرن می‌تواند افقی تازه بر روی منتقدان و خوانش‌ها و آفرینش‌های ابتکاری در جریان‌های رمان‌نویسی معاصر برگشاید. ازاین‌رو، این جستار کوششی برای بازخوانی این اتفاق و تغییر ذائقه در رمان‌نویسی معاصر ایران است.

با وجود امروزی بودن رمان و ظرفیت منعطف آن در بازتاب افکار و تجربهٔ زیسته انسان معاصر، پیوند بین رمان و حماسه را نباید از نظر دور داشت. رمان شکل تحول‌یافتهٔ ژانر حماسه است. اسطوره‌ای که در حماسه‌های یک قوم حضور دارد، می‌تواند «به ساختار روایی رمان انسجام بخشد و در ماندگاری، جذابیت و تأثیرگذاری متن کارگر افتد.» (قاسم زاده و بزرگ بیگدلی، ۱۳۹۷: ۲۲) ادبیات حماسی به دلیل ویژگی‌هایی همچون زبان فاخر، قهرمان‌پردازی و الهام گرفتن از برخی روایات اسطوره‌ای، پیرنگ قوی می‌تواند آبشخوری برای طرح رمان‌های معاصر باشد. گرایش برخی رمان‌نویسان ایرانی به الهام گرفتن از طرح حماسی یا موضوعات شاهنامه‌ای می‌تواند به شکل‌گیری جریانی در رمان‌نویسی معاصر فارسی منجر شود که می‌توان از آن با عنوان رمان حماسی یاد کرد. با وجود این، باید توجه داشت که گرایش رمان‌نویسان به حماسه به‌ویژه در عصر مدرن و پسامدرن و بازتولید و بازنویسی رمان‌های اسطوره ای و حماسی همواره یکسان و معطوف به تقویت هویت ملی و ارضای حس نوستالژیک ایرانی نیست، بلکه امروزه جریانِ ستیزه با سنت و فرهنگ و تمدن گذشته و فرهنگ انحصاری جهان مدرن و آرزوی آرمان‌شهر دنیای مدرن ازیک سو و دستوپیا و ناامیدی برخی از مکاتب فلسفی مدرن و پسامدرن از دیگر سو گاه در نقطهٔ تقابل با رویکرد بازگشت به احیای عصر قهرمانی‌های حماسی عمل می‌کند و شکلی کاریکاتورگونه و مخربی از اسطوره و حماسه به تصویر می‌کشد. برای نمونه رویکردهایی که جنبش فمنیستی به حماسه‌های ملی داشته‌اند، اغلب آیرونیک و نقیضه‌گونه بوده که خود ریشه در تلاش این جنبش برای احقاق حقوق زنان و نفی کلان روایت مردانه بوده‌است؛ چراکه به زعم آنان نمود و کهن‌الگوی روایت مردسالاری بیش از هرگونهٔ ادبی در حماسه متجلی است. شدت این ستیزه و قهر و غلبهٔ تفکر زنانه باعث شد که گاه نویسندگان مرد نیز در میدان هویتی زنانه و برای بازنمایی تجربهٔ زیستهٔ جدید زنان به خلق داستان‌هایی با محوریت روایتگری زنانه و نفی حماسه بیافریند؛ چنان‌که رمان «قصهٔ تهمینه» اثر محمد محمدعلی در همین اتمسفر

قابل تفسیر است. به طور کلی نویسندگان برای بیان تعارض و تناقضی که میان حماسه و جهان واقعی پیرامون در عصر مدرن و پسامدرن می‌بینند به زبانی متناقض‌گونه روی می‌آورند که یک سویِ آن نفی عظمت تاریخی و ملی با رویکرد مخرب و زبانی استهزاگونه و آیرونیک است؛ چراکه «بروز و ظهور آیرونی در اشعار و به‌طور کلی گونه‌های ادبی، نشانی از قرار گرفتن مؤلف در موقعیت‌های تدافعی و تهاجمی است.» (قاسم‌زاده و همکاران،۱۳۹۱: ۳۱۷)

۱-پیشینهٔ تحقیق

تحقیق دربارهٔ حماسهٔ مضحک در قلمرو پژوهش‌های ادبی کم‌فروغ است؛ مقالاتی مانند «حماسهٔ مضحک» (۱۳۷۲) از محمد قاسم‌زاده – که ناظر بر معرفی چند شعر چون «موش و گربه» عبید زاکانی، «مرد و مرکب» اخوان ثالث و «ملخ‌نامه» از آفرینندهٔ ناشناس است – و مقالهٔ «بررسی و تحلیل حماسه‌های مضحک و گونه‌های آن در زبان فارسی» (۱۳۹۳) از علی محمدی و فاطمه تسلیم‌جهرمی- که به شناسایی و معرفی قصاید و مثنوی‌های مضحک حماسه‌نما از عصر مشروطه به بعد و برخی داستان‌های عامیانه شبه‌حماسی پرداخته – نمونه‌های نادر آن محسوب می‌شوند؛ لذا جست‌وجو برای معرفی رمان حماسی مضحک و ردپای سبک آیرونیک در رمان‌های حماسی معاصر ایران امری تازه و ابتکاری است که جز در کتاب «رمان اسطوره‌ای» (۱۳۹۷) نوشتهٔ سیدعلی قاسم زاده و سعیدبزرگ بیگدلی – که به‌سبب تحلیل روایت‌شناختی و بینامتنی و اشارهٔ گذرا بر سبک اعتراضی و آیرونیک در نگارش رمان «قصهٔ تهمینه» بر این جستار فضل تقدم دارد و پشتوانهٔ اساسی جستار پیش‌رو محسوب می‌شود – در دیگر مقالات ارائه‌شده در نقد و خوانش رمان قصهٔ تهمینه» یا رمان‌های دیگر دیده نمی‌شود. چنان‌که مریم حسینی و فرانک جهانبخش در مقالهٔ «سیمای زن در رمان‌های برگزیدهٔ محمد محمدعلی با تأکید بر نقد فمینیستی» (۱۳۸۹) به بازشناسی و نقد فمنیستی رمان اکتفا کرده‌اند یا صدف گلمرادی و حسین فقیهی در مقالهٔ «نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های زنان در رمان قصهٔ تهمینه محمد محمدعلی براساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو» (۱۳۹۳) از منظر جامعه‌شناسی بوردیو به تحلیل رمان پرداخته‌اند.

۲. روش تحقیق

این پژوهش توصیفی- تحلیلی برآنست با تکیه و تأکید بر رمان «قصهٔ تهمینه» نوشتهٔ محمد محمدعلی به قصد بازشناسی دلایل شکل‌گیری رمان‌های ضدحماسی، چگونگی رویکرد آیرونیک به حماسه و اهداف استفادهٔ نویسندگان معاصر ایران را در گرایش مخرب به بازتاب حماسه و چرایی تخرب بنیادهای فکری مثبت مخاطبان ایرانی را نسبت‌به قهرمانان ملی واکاوی نماید و نیز ویژگی‌های هنرسازهٔ آیرونیک رمان‌های ضدحماسی را در ایجاد آشنایی‌زدایی و برجسته کردن اثر، بازخوانی و واکاوی کند؛ چراکه معتقد است

رویکرد داستان‌نویسان معاصر به حماسه – که بیشتر محصول نگاه غربی و مخرب دنیای مدرن و پسامدرن در ایران است – حکایت از شکل‌گیری یک جریان داستان‌نویسی جدید در ایران دارد که نیازمند تفسیر و تبیین علمی است.

۳. مبانی نظری تحقیق

از دیرباز در مقابل قاطعیت و جدیت حماسه، ژانر کُمدی قرار دارد. کمدی چنان‌که ارسطو می‌نویسد:« تقلید است از اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه تقلید بدترین صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزا می‌شود.» (ارسطو،۱۳۸۷: ۱۲۰) یکی از روش‌های ایجاد طنز استفاده از موقعیت‌ها و بازسازی و بازآفرینی اشخاص در شرایط ناهمگون و متناقض‌نماست و رمان به دلیل شخصیت‌محوری و ظرفیت بهره‌مندی از حماسه به‌ویژه در عصری که دورهٔ گذار و نفی حماسه و غیبت قهرمان ملی است و بشر سرگردان و گرفتار در وحشت فردیت و هراس حاکمیت فن‌سالاری و شی‌وارگی خود است، حیطه‌ای مناسب برای بازنمایی این ناهمگونی و درنتیجه خلق اثری طنزآلود و آیرونیک است. رویکرد طنزآلود به حماسه شکلی از کاربرد طنز و استهزا در رمان است که از سبک فاخر حماسی برای ایجاد طنز استفاده می‌کند و داستانی با ساختار و ظاهری امروزی؛ اما آیرونیک و ضدحماسی می‌آفریند. بُرلسک، پارودی و آیرونی ازگونه‌های ایجاد موقعیت طنزآمیز در داستان هستند. حماسه‌های برلسک و آیرونیک در ادبیات داستانی معاصر بیشتر در قالب رمان، شعر و ادب عامه تجلی یافته‌اند و عمدتاً برای بیان مقاصد فرهنگی و اجتماعی مورد استفادهٔ شاعران و نویسندگان قرار گرفته‌اند. اساساً فضای جدی و خشک حماسه – که بی‌شباهت به جهان تک صدایی نیست – مجال ایجاد موقعیت‌های پاردوکسیکال و طنز را برای نویسندگان و شعرا به‌خوبی فراهم می‌آورد؛ زیرا در این فضا کوچک‌ترین انحراف از معیارهای قهرمان ملی– که مقبولیت و شهرت داشته – نمودی بزرگ می‌یابد.

موکه در کتاب «آیرونی» با بیان تاریخچهٔ این واژه می‌آورد: «واژهٔ آیرونیا نخستین‌بار در جمهور افلاطون آمده‌است. وی همچنین در ادامه بر این باور است که یکی از قربانیان سقراط، آیرونی را به او نسبت مـی‌دهـد و ظـاهراً این واژه بـه معنای فریب دادن دیگران با پرگویی و چرب‌زبانی به کار رفته است.»(موکه، ۱۳۸۹: ۲۵). برخی دیگر آیرونی را معادل واژهٔ طعنه و طنز فرض کرده‌اند «آیرونی معادل واژهٔ طعنه یا طنز در زبان انگلیسی است که از لحاظ لغوی به معنی ریا، تقیه و فریب‌کاری به کار می‌رود». (حلبی، ۱۳۶۴: ۹۲). اما عده‌ای دیگر آن را واژه‌ای غیرقابل‌تعریف و سرگیجه‌آور می‌دانند «اگر روزی احساس کردید که مایلید کسی را به سرگیجهٔ فکری و تحلیلی دچار کنید، از او بخواهید اصطلاح آیرونی را برایتان تعریف کند.(موکه، ۱۳۸۹: ۱۷) بنابراین به‌راحتی نمی‌توان در زبان فارسی برای آن معادل دقیقی یافت. پاینده نیز در این‌باره معتقد است: «برای آیرونی به دشواری می‌توان معادلی واحد و دقیق در صناعات ادبی فارسی

پیشنهاد کرد.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۸) در فرهنگ اکسفورد آیرونی به «بیان معنی با استفاده از الفاظ عکس معنی شده است و در ادامه آمده که آیرونی، استفادهٔ نیش‌دار و تمسخرآمیز از مدح برای نکوهش دیگران است» (اکسفورد، 2006: 822) آیرونی «در اصطلاح، شگردی است که نویسنده با توجه به بافت متن، به کلام یا واقعه‌ای ظاهراً صریح، معنایی بسیار متفاوت می‌بخشد که در آن دریافتی کاملاً مطایبه‌آمیز از ناهم‌خوانی وجود دارد.» (انوشه، ۱۳۷۵: ۱۵) بعضی از صاحب‌نظران معتقدند که این کلمه «از واژهٔ یونانی آیرونا به معنای ریا و برخلاف واقع نشان دادن از نام شخصیتی به نام آیرون در کمدی یونانی گرفته شده است». (غلام‌حسین‌زاده و لرستانی، ۱۳۸۸: ۷۰). به نظر ایبرمز «آیرونی در اغلب موارد به معنی پوشیده سخن گفتن و یا در لفافه نگه داشتن موضوعی است که نویسنده به قصد فریب مخاطب و برای دست‌یابی به تأثیر بلاغی از آن استفاده می‌کند» (ایبرمز و هرفم، ۱۳۸۷: ۲۰۹). این واژه در طول تاریخ دستخوش دگرگونی‌هایی شده است و معنای آیرونی «از قرن هجدهم به بعد، معنای گسترده‌ای پیدا کرد به‌گونه‌ای که بسیاری از صـاحب‌نظران نقد نو، آیرونی را به معنی ابزاری مهم در متن برای ایجاد تنش به کار می‌بردند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۵). نویسندگانی که با زبان و سبک آیرونیک می‌نویسند، به جهان با چشمی مضحک و نمادین می‌نگرند. کی‌یرکگور معتقد است «هر کسی که از ذوق و جوهر آیرونیک بهره‌مند باشد، تمامیت هستی را ازمنظر آیرونی می‌بیند. به همین دلیل چنین نگرشی گاه‌گاهی و تصادفی نیست». (کی‌یرکگور، ۱۳۹۵: ۳۶) «نگرش آیرونیک بیانگر نوعی شیوهٔ زندگی کردن و نحوه‌ای از بودن و درک خویش در این جهان است.» (گراس، ۱۳۷۵: ۴۶۲). کنوکس(kenokes) به نقل از گوته دربارهٔ آیرونی می‌گوید: «آیرونی ذهن را فرازِ خوش‌بختی و بدبختی، خوب و بد، و مرگ وزندگی می‌برد تا از آن بالا بتوانیم نقص‌ها و خطاهای خود را با روحیهٔ بازی‌گوشانه ببینیم» (کنوکس، ۱۳۸۵: ۱۸۱۰). هگل نیز بر این باور است که «عنصر طنز آیرونی یک بیان فردیت با نبوغ بالایی است که هر عنصر بزرگ و باعظمت را با تمام جلالی که دارد، به نابودی بکشاند، بدین معنی که آنچه برای انسان دارای ارج و منزلت است، آن‌چنان به‌صورت پوچ جلوه می‌دهد که نیست شدن را بر آن غالب می‌دهد» (هگل، ۱۳۶۳: ۱۲۰). رنه ولک نیز معتقد است «آیرونی نوعی تعبیری عام است، برای آنچه که تغییر معنایی و زمینهٔ رفتن در عناصر گوناگون موجود در آن پدید می‌آید، به بیان ساده‌تر می‌توان گفت که آیرونی معنی انگیزیِ متقابل واژه‌هاست و این امر نوعی داد و ستد میان زمینه‌های متن را به وجود می‌آورد.». (ولک، ۱۳۸۸: ۳۰۷). این قلمرو وسیع که آیرونی از طرفی همه را دربرمی‌گیرد و از جوانب دیگر با هر یک از آن‌ها تفاوت‌هایی دارد یکی از اصلی‌ترین عوامل تعریف‌ناپذیری آیرونی است. داگلاس موکه در کتاب «آیرونی» به این گستردگی تعاریف و تعریف‌ناپذیری آیرونی چنین اشاره می‌کند: «یک گرایش به‌حدی آن را بسط می‌دهد که رکن اساسی و ممیز ادبیات خلاقه می‌شود و گرایش دیگری آن را محدود به این یا آن شکل «ناب» آیرونی می‌کند.» (موکه، ۱۹:۱۳۸۹ و۴۶).

«آیرونی نشان می‌دهد که هم‌زیستی ناهمسازها بخشی از حقیقت موجود است. بنابراین «پارادوکس» در جان‌مایهٔ آیرونی جای دارد.» (همان: ۲۵۵) تکنیک‌هایی چون تقلید طنزآمیز از حماسه، بازآفرینی قهرمانان در قالب پهلوان‌پنبه‌ها، ناهمسانی زبان با موضوع، ابزارهای مضحک جنگی، نامه‌نگاری‌های خنده‌آور، مفاخره‌ها و رجزخوانی‌های خنده‌دار، حوادث مضحک، نبرد تن‌به‌تن، غلوهای مطایبه‌آمیز، توصیف و تصویرپردازی‌های طنزآمیز و خلق آیرونی موقعیت از ویژگی‌های برجستهٔ حماسه‌های طنزآمیز(برلسک) و تعریف و تمجید نابجا یا ناهنجار از قهرمان حماسه و نمایاندن جلوه‌های ضعف و سستی در گفتار و رفتار او رویکردی آیرونیک به حماسه به شمار می‌آید. البته گاه رویکرد طنزآلود و نگاه آیرونیک به حماسه نشانه‌ای برای بازنمایی تضادهای درونی نویسنده است، نویسنده‌ای که رویکرد تخریب و تمسخر را پیش می‌گیرد تا عجز خود از درک حقیقت نشان دهد. اندیشه هنگامی حالت طعنه طنزآمیز (irony) یا شوخی (witty) به خود می‌گیرد که از عهدهٔ شناخت امر نامتناهی برنیاید، پس شوخی معیار امور عظیم است. (ولک،۱۳۷۳: ۳۸) انسانی که در عصر مدرن و پست‌مدرن با بحران فردیت و سرگشتگی در میان تناقضات جدید زندگی دنیای معاصر زندگی می‌کند و خود را از دریافت رازهای جهان معاصرش عاجز می‌بیند به طنز پناه می‌برد تا شاید با طعنه و طنز به دنیای اطرافش زخم‌های خود را التیام دهد. «در وجود انسان نیرویی هست که می‌خواهد بر رازهای هستی و تقدیر آگاه شود؛ اما به‌سبب محدودیت‌های ذهن بشری، همواره شکست می‌خورد، این مسئله، اساس به‌وجود آمدن پدیدهٔ آیرونی است. تعارض میان آرمان‌ها و واقعیت در افراد هوشمند و متفکر نوعی نگرش آمیخته با اعتراض، تردید و طنز پدید می‌آورد.» (کوشا و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۶۴) اگر به حماسه‌های آیرونیک یا رمان‌های حماسی معاصر از نظر فرمالیستی هم بنگریم، خواهیم دید که «هنرسازهٔ آیرونیک» خود زمینه‌ساز آشنایی‌زدایی و جلب نظر مخاطبان خواهد بود. مطابق نظر صورت‌گرایان روس در این‌باره کار هنرسازهٔ آیرونی برای خلق اثری طنزآلود «تهی کردن هنرسازهٔ اصلی (اینجا حماسه) است از وظیفه یا معنی اصلی آن و بدین‌طریق نوعی دیگر از آشنایی‌زدایی را شکل دادن. تقریباً در بسیاری از نقیضه‌های ادبی این ویژگی قابل مشاهده است. ما هنوز فرصت نکرده‌ایم که بسیاری از مصادیق برلسک و مضاحک و نقیضه‌ها را در فرهنگ خودمان از چشم‌انداز هنرسنجی مورد بحث قرار دهیم.»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۱۱۱)

با آنکه برای آیرونی گونه‌های بسیار برشمردند؛ چنانکه برخی به وجود بیش از بیست نوع آیرونی اشاره کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۲۰)؛ اما می‌توان آنها را در چند گونه ذیل طبقه‌بندی و خلاصه کرد:

۳-۱. آیرونی ساختاری

در این نوع از آیرونی، «نویسنده یا شاعر موقعیت وارونه‌سازی را به‌جای کلام در ساختار روایت نهفته می‌دارد به‌گونه‌ای که وارونه‌سازی خواننده، از منظور واقعی نویسنده و وضعیت حاکم بر داستان آگاهی

کامل دارد؛ اما در مقابل، شخصیت مورد نظر از هرگونه آگاهی محروم است.» (صفایی، ۱۳۹۲: ۶) باید توجه داشت که «در آیرونی ساختاری، هرچه بی‌خبری شخص مورد نظر از مبحث بیان‌شده بیشتر باشد، آیرونی تکان‌دهنده‌تر و شدت اثرگذاری آن بیشتر خواهد بود.» (موکه، ۱۳۸۹: ۴۲) انوشه دربارهٔ آن می‌آورد که «در آیرونی ساختاری، نویسنده آیرونی را در ساخت اثر ادبی به کار می‌برد، در چنین آثاری نویسنده به‌جای کاربرد گاه‌به‌گاه آیرونی کلامی، برای پنهان‌کاری و تزویر معنا، از ساختار ادبی سود می‌جوید.» (انوشه، ۱۳۷۵: ۱۶) پس می‌توان گفت که آیرونی ساختاری درحقیقت مؤلفهٔ ساختاری در یک اثر ادبی است که در آن تمایلات، رویکردها و مفاهیم متضاد در اطراف هم گرد آمده‌اند تا از تعامل و تنش بین آن‌ها، وحدت ایجاد کند، به‌گونه‌ای که هر کدام از مفاهیم متضاد، نقش منحصربه‌فرد خودش را در اثر ایفا خواهد کرد.

۳-۲. آیرونی کلامی

آیرونی کلامی با آنچه در بلاغت کلاسیک به آن کنایه می‌گوییم بسیار نزدیک است و در سطح واژگان اتفاق می‌افتد. و«براساس مغایرت و مخالفت بین آنچه بر زبان جاری می‌گردد و با منظور حقیقی گوینده استوار است، شکل می‌گیرد. البته باید گفت که درک این مغایرت و جنبهٔ آیرونیک سخن، به وضعیت کلی سخن آیرونیک بستگی دارد.» (داد، ۱۳۹۲: ۱۱۱) به عبارت دیگر این نوع از آیرونی «بیانی است که در آن معنایی که سخنگو به آن اشاره دارد، به‌شدت با معنایی که ظاهراً بیان می‌شود تفاوت دارد» (Abrams,1976: 165). پس می‌توان گفت که «در سطح واژگان رخ می‌دهد و معادل کنایه از نوع تعریض است.» (قاسم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۲۱)

۳-۳. آیرونی خودزنی

در آیرونی خودزنی، «شخص آیرونیست به‌جای اینکه از حقیقت موقعیتی که در آن گرفتار شده آگاه باشد، از خود حقیقت بی‌خبر است، باید توجه داشت که در آیرونی خودزنی، دیگر اثری از شخص آیرونیست در خلال داستان وجود ندارد؛ اما در مقابل او شخصیت‌هایی ایجاد می‌شوند که بدون اینکه خود بخواهند قربانی آیرونیست می‌شوند، درواقع شخصیت‌های داستان در آیرونی خودزنی، خود را بسیار دانا می‌پندارند؛ اما سخنانی که شخص آیرونیست به آنان نسبت می‌دهند، به‌گونه‌ای سرشار از ضد و نقیضه است که نادانی آن‌ها کاملاً برملا می‌گردد.» (موکه، ۱۳۸۹: ۷۹)

۳-٤. آیرونی وضعی یا موقعیت

از دیگر زیرشاخه‌های آیرونی، آیرونی وضعی است. در این نوع آیرونی «شخص مورد نظر به سبب مواجه با شرایط پیش‌بینی‌نشده کاملاً غافلگیر می‌شود، به‌گونه‌ای که از شرایط پیش‌آمده در حیرت فرومی‌رود، البته

باید توجه داشت که این آیرونی زمانی به کار می‌رود که تضادی بین موقعیت‌های واقعی و آنچه متناسب است یا بین وضعیتی که اتفاق افتاده و وضعیتی که انتظار می‌رود، رخ دهد؛ به عبارت دیگر آنچه انتظار می‌رود پیش آید و آنچه اتفاق می‌افتد، با هم تفاوت دارد.» (آقازینالی و آقا حسینی، ۱۳۸۷: ۱۲۰) آیرونی وضعی را در ذیل آیرونی ساختاری نیز می‌توان جای داد.

۳-۵. آیرونی بلاغی

یکی دیگر از مصادیق آیرونی، آیرونی بلاغی است. «در این قسم از آیرونی، نظر و نوع لحن نویسنده یا گوینده، دقیقاً برعکس آن چیزی است که بر زبان می‌آورد؛ یعنی نویسنده با لحنی به‌ظاهر جدی، به امرمعروف و نهی‌ازمنکر می‌پردازد و به همین دلیل، کاملاً واضح است آنچه می‌گوید خلاف رای و نظر حقیقی اوست.» (داد، ۱۳۷۸: ۸) این نوع را می‌توان در زیر گروه آیرونی کلامی قرار داد.

۳-٦. آیرونی ناهمخوانی

از دیگر مصادیق آیرونی، آیرونی ناهمخوانی است. در این نوع، پدیدهٔ آیرونی از قرار گرفتن دو پدیدهٔ ناهمخوان در کنار یکدیگر شکل می‌گیرد. (موکه، ۱۳۸۹: ۸۱). باید گفت که در آیرونی ناهمخوانی، تصاویر و گفتارهایی که به‌صورت متناقض هستند در کنار هم قرار می‌گیرند و همین امور، شرایطی را به وجود می‌آورد که شخص فوراً متوجه تناقض در کلام شده و همین مورد سبب خندهٔ او می‌گردد.

۳-۷. آیرونی نمایشی

آیرونی نمایشی یا دراماتیک هم شامل تضادی شدید بین انتظار و واقعیت است؛ اما در این مورد، تماشاگر یا خواننده، حقیقت را قبل از شخصیت‌ها متوجه می‌شود. این امر می‌تواند تنش و تعلیق ایجاد کند؛ چون منتظریم ببینیم وقتی شخصیت‌ها درنهایت با حقیقت روبه‌رو می‌شوند چه اتفاقی می‌افتد. این نوع آیرونی گاه با آیرونی تراژیک هم سنخ می‌شود.

۳-۸. آیرونی تقدیر

این نوع آیرونی بیانگر قدرت سرنوشت است. شخصیت خود را اسیر تقدیر می‌داند و فکر می‌کند اراده و اختیاری از خود ندارد.

٤. بحث

در میان آثار ادبی فاخر اغلب ملت‌های بزرگ تمدن‌ساز با ریشه‌های تاریخی کهن، متون حماسی جایگاهی حیاتی و هویت‌بخش دارند؛ چنانکه برای ما ایرانیان شاهنامهٔ فردوسی و برای یونانیان و «ایلیاد» و «ادیسه»

هومر به‌عنوان ستون‌های سترگ هویت ملی چنین جایگاهی دارند. با این حال تحولات فکری و رخدادهای سیاسی و فرهنگی در اعصار گوناگون، اقتدار جایگاه شکوهمند این‌گونه متون را با فراز و فرودهایی مواجه کرده است؛ برخورد سرد و مخرب حکام غزنوی و سلجوقی با شاهنامه و طعنه و ریشخند حاسدانهٔ برخی شعرای مداح درباری پس از فردوسی به او و اثرش گواه این اوج و فرودهای تاریخی است. با آن‌که نگاه طعنه‌آلود و آیرونیک به حماسهٔ ملی ایران در دوران پیشامعاصر سابقه داشته با این توضیح که این روش انتقادی بیشتر ناشی از رقابت‌های شاعرانه و به‌قولی از روی واکنش‌های تهاجمی و تدافعی ناشی از عجز و رقابت ادیپ‌وار متأخر نسبت‌به متقدم برای دیده شدن و ماندگاری در تاریخ فرهنگی ایران بوده (اضطراب تأثیر)؛ اما این قاعده و رویکرد گویا در دورهٔ معاصر به‌ویژه پس از دورهٔ مشروطه و آشنایی ایرانیان با غرب و مظاهر تمدن جدید رنگ‌وبویی دیگر به خود گرفته است. گویا جنس و ماهیت نگاه انتقادی و آیرونیک روشنفکران و روشنفکرنمایان معاصر به شاهنامه نسبت‌به دوران پیشین دگرگون شده بود. گرچه در ابتدا این نگاه طعنه‌آلود و مخرب به‌سبب باورمندی به نقش منفی ادبیات کلاسیک ایران ازجمله شاهنامه در عقب‌ماندگی اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی شکل گرفته بود، اندک‌اندک این رویکرد از سطحی‌نگری شاعرانه در ریشخند به برخی قهرمانان و داستان‌های شاهنامه به مخالفت‌های گفتمانی برای بازتولید گفتمان‌ها و روایت‌های تازه سوق یافت. اگر تقبیح و نفی و انکار روشنفکرنمایانی چون میرزاملکم خان، آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی و... بیشتر از جنس غرب‌زدگی و تلاش برای پیشرفت مادی و تحولات شکلی و تغییرات فرهنگی در ایران بود و اگرچه حماسه‌سرایی مضحک برخی شعرا رنگ‌وبوی اعتراض به حکام بی‌کفایت و رخدادهای تحمیلی به ملت چون سرکوب نهضت ملی‌شدن نفت و سرنگونی مصدق و نوعی احساس شکست و سرخوردگی و در آرزوی ظهور قهرمان و منجی خلاصه می‌شد؛ به‌تدریج شاهد نگارش رمان‌های حماسی با چاشنی طنز و آیرونی و تغییر و تحول پارادایمی در جهان‌بینی و گفتمان غالب برای برساختن هویتی تازه هستیم؛ رمان «قصهٔ تهمینه» نوشتهٔ محمد محمد علی بهترین مثال این وضعیت جدید در چالش تجدد با سنت یا جامعهٔ متلاطم بین مدرنیته و پسامدرن با جهان سنتی است.

محمد محمدعلی (۱۴۰۲-۱۳۲۷) «قصهٔ تهمینه» را در سال ۱۳۸۲ نوشت. وی در این اثر در پیوندی بینامتنی با حماسهٔ تراژیک رستم و سهراب سعی در بازخوانی و بازآفرینی کهن‌الگوی تقابل پدر با پسر و واسازی تقابل مرد / زن در نظام مردسالاری برآمده است تا بتواند در این میان ازمنظر نگاه زنانه و به تعبیر دقیق‌تر گفتمان فمنیستی باور مردانهٔ نهادینه‌شده در حماسهٔ ملی ایران را به چالش بخواند. پس این رمان نقل امروزین؛ اما طعنه‌آلود و نیش‌دار حماسهٔ رستم و سهراب است؛ یعنی اگر فردوسی در دورهٔ ما می‌زیست و می‌خواست ماجرای جدال پدر با پسر را نه با زاویهٔ دید و کانونی‌شدگی خود (دانای کل بیرونی) بلکه با کانونی‌شدگی و روایتگری اول شخص (تهمینه) روایت کند، چگونه داستان برای مخاطبان بازگویی و روایت می‌شد.

«قصهٔ تهمینه» داستان زندگی تهمینه سمنگانی است که مادر ندارد و به همراه پدر در جنوب کشور زندگی می‌کنند. او در آغاز داستان از رابطهٔ نامشروع با سیروس زابلی باردار می‌شود و برای جلوگیری از آبروریزی مقرر می‌شود آن دو باهم ازدواج کنند، دیری نمی‌پاید که سرهنگ سمنانی ،پدر تهمینه، بر اثر سکتهٔ قلبی از دنیا می‌رود و تهمینه تنها حامی خود را از دست می‌دهد. در این میان سیروس که ازدواج با تهمینه را مانع پیشرفت خود می‌بیند با رضایت او و همکاری مادر خودش از تهران می‌گریزد و ناپدید می‌شود. در این میان، تهمینه فرزند خود را به دنیا می‌آورد؛ اما با یک نقشهٔ برنامه‌ریزی‌شده، فرزندش را به عمهٔ کامران افخمی رقیب عشقی سیروس می‌دهند و به تهمینه می‌گویند فرزند مرده به دنیا آمده است. تهمینه مدتی را پس از این اتفاق در نزد مادر سیروس در کارگاه خیاطی سپری می‌کند؛ اما سرانجام تصمیم می‌گیرد برای یافتن سیروس و شروع زندگی بهتر به تهران برود. وی در تهران در یک پانسیون ساکن می‌شود و ازطریق آشنایی با یک خبرنگار که خود را شاعر می‌نامد در چند آگهی و فیلم تبلیغاتی بازی می‌کند و به شهرتی نسبی می‌رسد. پس از مدتی با کمک خبرنگار سیروس را می‌یابد و با او دیدار می‌کند. ملاقات دوباره با سیروس شعله‌های عشق را در وجودش زنده می‌کند و تصمیم می‌گیرد با سیروس ازدواج کند. طی ملاقاتی میان او و کامران افخمی رقیب عشقی قدیمی سیروس که حالا دکتری مشهور شده است، راز زنده بودن سهراب را می‌فهمد و تلاش می‌کند سیروس را مجاب کند تا او را به عنوان فرزندش بپذیرد. پس سهراب را همراه با عمهٔ کامران به تهران می‌آورد و در خانه خود ساکن می‌کند؛ اما با تمام تلاش‌هایش نمی‌تواند سیروس را وادار به پذیرش فرزندی سهراب کند. سهراب تمایلاتی ملی و مذهبی دارد و در اثنای جنگ ایران و عراق تصمیم می‌گیرد به جبهه برود. تلاش‌های تهمینه برای منصرف کردن او نتیجه نمی‌دهد و سرانجام بدون این‌که سیروس مانع رفتنش بشود به جبهه می‌رود. سه ماه بعد سروش برادر سیروس برای تقسیم ارثیه به ایران می‌آید و سیروس را در چاه فاضلابی که با مهارت پوشانده می‌اندازد و سیروس درحین سقوط با سلاح کمری خود سروش را می‌کشد و بدین‌ترتیب هر دو می‌میرند. هنوز چهلم سیروس نیامده که خبر شهادت سهراب را می‌آورند.

۱-٤. تحلیل زمینه‌های آیرونیک در قصهٔ تهمینه

شاید بتوان سبک و مُنشایی که سروانتس در دن کیشوت، به یادگار گذاشته؛ یعنی همان رویکرد آیرونیک و انتقادی به جریان و گفتمان غالب؛ وجه‌غالب ژانر رمان به شمار آورد. گویا به موازات اینکه بشر برای رسیدن به آرمان‌شهر دنیای جدید، سرسختانه و به‌سرعت درپیِ ایجاد ساختارهای خاص دوران خویش است، دنیای هنر و ادبیات نیز زمینه‌های سازگاری انسان معاصر را با جهان بازآفریدهٔ جدید برعهده گرفته است؛ با این ویژگی که لازمهٔ ورود و خوگیری با این جهان جدید بازنگری انتقادی به گذشته است. بازپرداخت گروتسکی و آیرونیک به حماسه‌های ملی محصول همین بازنگری و تحولات بنیادین فکری

پسامدرن است. رمان پسامدرن آنگاه که بخواهد به بازخوانی روایتی تاریخی روی آورد، تلاش می‌کند با ابزار هنر انتقادی، خوانشی تازه و شالوده‌شکن از تاریخ تجارب زیستی و اندیشگانی بشر ارائه کند تا بنیادهای فکری شکل‌گرفته و بنای مستحکم آن‌ها را متزلزل سازد. هورکهایمر و آدورنر ساختار و لازمهٔ دیالکتیک روشنگری را بازخوانی اساطیر و نوشته‌های هومر را به‌عنوان «متن بنیادی تمدن اروپایی» می‌دانستند و در سیر تحول چنین بازخوانی‌هایی است که هرچه از مکتب مدرنیسم به مکتب پسامدرنیسم نزدیک می‌شویم، با تفاسیر ساختارشکنانه از اساطیر و حماسه مواجه می‌شویم؛ چنان‌که برخی چون پاتریشا میلز حماسهٔ اودیسه را نه روایتی از سوژهٔ مرد که در بزرگ‌داشت قهرمانی‌های پنه‌لوپه، آن را روایتی از سوژهٔ زن با خاستگاه زنانه تفسیر کرده‌است. (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۵۵-۱۵۶) یا رویکرد جیمز جویس به حماسهٔ اودیسه در رمان «اولیس» که تلاشی درخشان برای بازسازی اسطوره در دنیای امروزی است؛ رمانی که «با روح کارناوالی درهم آمیخته و دنیای والا و جدی، حماسه را باژگونه کرده‌است.» (مقدادی و بوبانی، ۱۳۸۲: ۲۸)

با وجود آنکه پیدایی مکاتب فکری و جریان‌های ادبی دنیای غرب برآمده از فضای فکری و اجتماعی آنان است؛ تقلید و اقتباس از جریان‌ها و مکاتب ادبی در میان نویسندگان دیگر ملت‌ها ازجمله فضای روشنفکران ایرانی – که بی‌تأثیر از مدل‌های غربی نیست – امری معمول و رایج و عادت‌گونه به شمار می‌آید؛ به‌ویژه آن‌که رشحات مکاتب فکری – ادبی چون مدرنیته و پسامدرن به سبب ورود خیره‌کننده فناوری و تغییر سریع سبک زندگی و کم‌رنگ شدن سنت‌ها، در نهاد ناآرام فضای روشنفکری جامعهٔ ایران زودتر ظهور و بروز یافته‌است. « قصهٔ تهمینهٔ» محمد محمدعلی حاصل همین اتمسفر ادبی است؛ با وجود آن‌که سبک و سیاق خاص او بازنگری آیرونیک به اساطیر و حماسه‌های ملی با نگاهی امروزی است. این رمان با استفاده از ظرفیت‌های کارناوالی و نمایش گستاخانه و خنده‌دار مناسبات سنتی با طعنه و طنز مقدمات منطق مکالمه و چندصدایی را میسر می‌کند. شخصیت اصلی رمان متناسب با سبک پسامدرن از استقلال لازم برخوردار است و از ایدئولوژی حاکم یا نویسنده تبعیت نمی‌کند؛ همان خصیصه‌ای که جزو ذات رمان‌های چندصدایی است. (ر.ک: بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۲۰) طرح گفتمان روایی یا پاره‌روایت زنانه ازیک سو و مرکزیت‌زدایی از کلان روایت مردانه «منجر به بازنمایی شخصیت‌های سیال، لغزنده، غیرقابل اعتماد با هویت‌های تخیلی، مرموز، مضحک و پهلوان‌پنبه می‌گردد.» (قاسم زاده، ۱۳۹۹: ۲۹۰)

هستهٔ مرکزی و کانونی روایت رمان، بر این رخداد استوار است که داستان زندگی شخصیت اصلی رمان؛ یعنی تهمینه به‌سبب تداعی نام و سرنوشت، ماهیت انتقادی و آیرونیک (آیرونی موقعیت) دارد. برای راوی درونی داستان، اسامی شخصیت‌ها و خویشکاری‌های آنان و سیر زندگی شخصیت اصلی زن، زمینهٔ انتقاد از غیبت عامدانهٔ زنان و نادیده گرفتن نقش‌آفرینی آن‌ها در رخدادهای بزرگ ملی در تأویلی ساختارشکنانه آشکار می‌شود. گویا راوی به نمایندگی از پرسش هرمنوتیکی مخاطبان ایرانی شاهنامه؛ یعنی

چرایی بی‌اعتنایی و بی‌تمایلی رستم از حال و روز تهمینه و سهراب، می‌خواهد توجیه مردسالارانهٔ روایت حماسی را دربارهٔ راز ناشناسی پدر برای پسر و پسر برای پدر، به چالش کشاند. برای کسانی که از دریچهٔ نقد زنانه به ماجراها و روایات حماسی می‌نگرند، پدیدهٔ غیاب زنان مقبول نیست و حتماً نیازمند بازخوانی و رازگشایی است؛ به نظر منتقدان نقد فمنیستی کشته شدن سهراب به دست رستم به‌سبب غریبه‌نمایی دو طرف در دادگاه وجدان و تاریخ حماسی ایران مقبول نیست. داستان زندگی تهمینه در رمان نوعی تلاش برای بازنویسی مجدد روایتی است که سال‌ها ازمنظر مردانه خوانده شده و هیچ‌گاه نیز پاسخی به پرسش ذهنی مخاطبان نمی‌دهد که چرا تهمینه پس از شب ازدواج با رستم، ازسوی رستم رها می‌شود و دیگر از حال و روز تهمینه و عشق پرشورش خبری نمی‌گیرد؟ این انتقاد آشکارا از زبان تهمینه در معرض دید خواننده قرار می‌گیرد:

«در طول تاریخ، مردها، زنان را لعبتی در رختخواب یا مادری در بهشت دیده‌اند. سیروس هرگز مرا این جوری ندید. او خیلی خوب و یکسان‌نگر و قضا و قدری بود. ولی وقتی از تهمینه خداحافظی کرد و از سمنگان به زابل برگشت؛ مثل رستم پشت سرش را نگاه نکرد. نمی‌دانم چه بگویم، دماغم سوخته!» (محمدعلی،۱۳۸۹: ۷۰)

برای شخصیت زن رمان (تهمینه)، انکار اقتدار رستم و تحقیر و تقلیل او به شخصیتی ضعیف و لگدمال‌شده در قالب گزاره‌های آیرونیک و پارادوکسیکال (آیرونی بلاغی و ناهم‌خوان) نشان اعتراض و انتقاد فروخوردهٔ زن در طول تاریخ مذکر است؛ به‌ویژه زنانی که در دنیای جدید قدرت یافته و دیگر شاهد اقتدار شکست‌ناپذیر مردان اسطوره‌ای و حماسی نیستند:

«من فقط گمشده‌ام را می‌خواهم بیابم. برای من او (سیروس) آدم یا عاشق معمولی نیست. اسطوره است که دوست دارم هرچه زودتر از آن بالا بالاها بیاورمش پایین و تف کنم تو صورتش.» (همان: ۱۳۸)

این آیرونی ناهم‌خوانی در بسیاری از بخش‌های رمان نیز مشهود است. مانند وصفی که تهمینه از دوست خبرنگارش در اولین برخورد به دست می‌دهد و او را همچون رستم معرفی می‌کند، درحالی که در ادامه ناهم‌خوانی میان ظاهر خبرنگار و وسایلش با آنچه مخاطب از رستم در ذهن دارد، آیرونی ناهم‌خوانی ایجاد می‌شود (همان: ۱۰۸) یا در ادامه سخنان نویسنده درباب خبرنگار، مرد درشت‌اندام که ویژگی‌های جسمی رستم حماسی را در ذهن تداعی می‌کند:

– «گفت که خبرنگار مجله‌ی بوستان بانوان امروز است، و حالا می‌رود کارخانهٔ ایران ناسیونال خبر تهیه کند. باز بی‌اختیار خنده‌ام گرفت... رستم خبرنگار مجله‌ای زنانه... غیر از من زن و مردی هم که در صندلی عقب نشسته بودند، تعجب کردند.» (همان: ۱۱۰)

برای رمان‌های مدرن و شبه پسامدرن که در تقاطع دیالکتیک روشنگری معاصر گرفتار بازخوانی تاریخ گذشته شده‌اند تا دنیای آرمانی آینده را پیراسته از نقایص تاریخی برسازند، مرکززدایی و برجسته‌سازی روایت‌های حاشیه‌ای امری ضروری است. اسطوره و تاریخ بهانهٔ بازتولید روایاتی است که به مذاق انسان معاصر خوش بنشیند؛ حتی اگر به از دست رفتن باورها و عقاید نهادینه شده سنت و تاریخ منجر شود و در قصهٔ تهمینه این بار تضاد عشق و عقل محور بازآرایی اسطوره و بازنمایی پیوندهای انسانی معاصر قرار می‌گیرد. گرچه قاعدهٔ «داستان‌های مدرن غالبا روایت فروپاشی رابطه‌هاست»(پاینده،۱۳۸۹: ۳۲) نمایش فروپاشی پیوند عاشقانهٔ تهمینه و سیروس تنها بهانه‌ای برای نفی و انکار ذهنیت غالب شکل‌گرفته در کلان روایت مردسالاری است که زنان جنس دوم و فراموش‌شدهٔ وجود مردان نیستند:

«چهارده سال انگارنه‌انگار که گلی چیده و قوطی دختری ترکانده و بچه‌ای گذاشته رو دستش. رفت که رفت. فردوسی نگفته رستم عرق شرم از پیشانی پاک می‌کرد یا در فکر زنش بود. تهمینهٔ فداکار خالص، دلش خوش بود به پسربچه‌ای که خودش با دست خودش از پشت رستم کشیده بود بیرون. یک شب تازاند و یک عمر به دل کشید. البته نه با غصه و غم، با شادی و افتخار! اما رستم بازیگوش کجا، تهمینهٔ فکور کجا! آخرش هم که می‌دانی چه شد، رستم جگرگوشهٔ تهمینه را فدای سرزمین ایران کرد. » (محمدعلی،۱۳۸۹: ۸۳)

محمدعلی با یادآوری نوستالژیک ماجرای عشق تهمینه و رستم در شاهنامه؛ از دردها و رنج‌هایی پرده برمی‌دارد که به‌سبب بی‌خبری رستم از سرنوشت تهمینه و سهراب و رها کردن آن دو ازسوی او ممکن است ایجاد شده باشد و بی‌شک داغ ننگ زنازادگی از قابل‌پیش‌بینی‌ترین پیامدهای چنین عملی است. محمدعلی در قصهٔ تهمینه با استفاده از موقعیت آیرونیک نمایشی به این ماجرا رنگ‌وبویی امروزی بخشید:

«آخر شب که مادر نوش‌آفرین آمد، از او اجازه گرفتیم جوان‌ها باز هم همدیگر را ببینند. گفت که از خدا می‌خواهد و پیشانی سهراب را بوسید، ولی سهراب بی‌هیچ تعارف و تشکری یک‌باره بی‌خداحافظی رفت تو اتاق خودش. با دو سه پسری که هنوز مادرپدرشان نیامده بودند شروع کرد به کشتی گرفتن. یک وقت رسیدم بالا سرش که روی سینهٔ سینا پسر آقای گودرزی {معروف به کچل سنگ‌چشم}نشسته بود و او همراه فحش‌های بدبد به سهراب می‌گفت بچهٔ سرراهی. . . و دیگران می‌خندیدند.» (همان: ۳۱۲)

ایجاد موقعیت تردیدآمیز برای فرزند(سهراب) – که بی‌شباهت به رویکرد رستم در انکار مهر فرزندی در سهراب شاهنامه نیست – در قالب آیرونی نمایشی و کلامی از زبان سیروس نیز می‌تواند نوعی انتقاد به غلبهٔ تفکر فرویدی و عقدهٔ ادیپی در فرهنگ سنتی جامعهٔ مردسالار ازمنظر نگاه انتقادی زنانه باشد:

«هفتهٔ پیش گفتم سهراب را بیاورم پیش خودمان. گفت تو برو پیش او. وقتی سرش داد کشیدم لج کرد، فریاد زد: «سهراب پسر من نیست. درحد من نیست که پسر من باشد. یک مو از تن من در او نیست. بچهٔ بی‌عرضه بچهٔ من نیست. من کسانی را به فرزندی قبول می‌کنم که دست‌وپای کارکردن یا درس خواندن داشته باشند...» (همان: ۳۳۲)

در نگاه انتقادی زن‌محورانه همواره در جامعهٔ مردسالار پدران خلق‌وخوی رستم‌گونه دارند و در رقابتی تاریخی برای حفظ اقتدار خویش فرزند را به مسلخ می‌کشانند؛ چنان‌که در صحنهٔ خداحافظی و گفت‌وگوی سیروس با سهراب شاهد آیرونی ساختاری هستیم. سهرابِ شاهنامه نوجوانی هویت باخته بود که پدرش را می‌جست باشد که اصالت هویت خود را بازیابد و عقده‌ها و داغ‌های ننگ اجتماعی و فرهنگی را از چهرهٔ خود بزداید و بنای کشوری نو را پایه‌گذاری کند؛ اما سهراب «قصهٔ تهمینه» هم‌سو با آرمان‌های پدر، اصالت ماهوی خود را نه فقط در یافتن پدر که خودشناسی می‌دانست؛ تفاوت سهراب شاهنامه با سهراب رمان در همین جاست که سهراب رمان، حماسه و عرفان را به یکدیگر پیوند می‌زند. از نظر تهمینه در رمان و ازمنظر نگاه زنانه، پسر باید در راه آرمان‌های ملت و حفظ میهن قربانی شود؛ هم‌چنان‌که در ماجرای تراژیک شاهنامه نیز رستم برای حفظ آرمان‌ها و ساختارهایی که برایش کوشیده، چاره‌ای جز قربانی کردن سهراب نداشت و اینجاست که نویسنده با آیرونی ساختاری انتظار مخاطب را با توجه به افق‌های پیشینی به چالش می‌کشاند:

«روز اعزام راضی نشدم همراهش برم. سیروس، او و سینا گودرزی را برد راه‌آهن. ماندم خانه و نمی‌دانم چند رکعت نماز خواندم تا سیروس برگشت. اولین بار بود که اندوه را در چشم‌ها و چهره‌اش می‌دیدم. احساس پدر بودن از سرتا پایش می‌بارید. بغض کرد و گفت: در آن جمعِ نمی‌دانم چندصد نفری، سهراب از همه بلندتر بود. خیلی‌ها از شوق لباس در پوست خود نمی‌گنجیدند. سرود دسته‌جمعی می‌خواندند. بعضی‌ها گریه می‌کردند از خوشحالی. سهراب در میان هق‌هق گریه صورت و پیشانی و شانه‌های مرا بوسید. سرش را آورد پایین و در گوشم گفت به مادرم بگو عزیز جان! اگر قرار باشد بمیرم یا شهید شوم می‌شوم. شاید هم سالم و سرحال برگشتم و با هم رفتیم خارج، ولی تا دم مرگ به عشقم وفادار می‌مانم... پرسیدم عشق تو چی هست پسرم؟ گفت پیدا کردن خودم در جبهه. گفتم پسرجان این پافشاری تو برای خودشناسی کمی غیرعادی است. می‌فهمم که هر کسی باید به خودش ثابت کند که وجود دارد یا از خودش دفاع کند. من هم از این فکرها داشتم، ولی چهار پنج سال بزرگتر از تو بودم... » (همان: ۳۳۷)

برای محمدعلی سیروس در رمان که – شخصیت تیپیک رستم در دنیای امروزی است – مظهر مرگ قهرمان در جهان مدرن و پسامدرن است؛ چراکه «دورهٔ مدرن، دورهٔ زوال حماسه و قهرمان‌گرایی حماسی

است.»(پاینده،۱۳۸۹: ۳۳) نشان دادن ضعف جسمی سیروس و تصویری که از وی ارائه می‌شود در مقایسه با تصور ذهنی خواننده از رستمِ قهرمان، آیرونی ساختاری را به وجود آورده است. محمدعلی از دریچهٔ نگاه تهمینه، او را نه قهرمان حماسی بلکه انسانی ضعیف و عادی جلوه می‌دهد. وی با برگزیدن نام و موضوعی طنزآمیز برای نمایشنامه‌ای – که سیروس را بازیگر آن کرده– هم آیرونی موقعیت و هم آیرونی کلامی ساخته است. او از رستمی که مدام در میدان‌های نبرد برای عزت و پاسداری از مردم و میهن لحظه‌ای درنگ نمی‌کرد و لباس رزم را همیشه بر تن داشت، چنان شخصیتی مضحک ساخته که گویا تنها به سبب حمام رفتنش (کاری که رستم زیاد به آن اهمیت نمی‌دهد) برجسته شده است. اشتغال قهرمان به کاری غیر از آنچه از او انتظار می‌رود، هم شکستن اقتدار حماسه است و هم بازگوکنندهٔ تعارضی است که مخاطبان را به خندهٔ تلخ وامی‌دارد:

«یک‌بار که دچار پادرد شدیدی شد، اغلب دخترها و پسرهای تئاتری و هنری شهر با دسته‌گل‌ها و جعبه‌های شیرینی و شکلات، گروه‌گروه، به دیدنش رفتند. گویی حضورش در بیمارستان نقطهٔ اوجی بود برای شهرتش در بین جوان‌ها. او درحال تمرین نمایشنامهٔ طنزآمیز رستم در حمام بود که ناگهان پادرد گرفت و افتاد.»(محمدعلی، ۱۳۸۹: ۱۷)

این نمایش آیرونیک از حماسه در تمام مظاهر زندگی سیروس بازنمایی می‌شود. نویسنده با معرفی سیروس در کسوت انسانی قلندرمآب و زن‌باره، دادن لقب رخش به ماشینی قراضهٔ سیروس، عادت به تخریب اموال مردم و درگیری بر سر دختران، جلوه‌هایی از آیرونی کلامی ساخته که هر خواننده‌ای را به تأمل وامی‌دارد. یک بار از زبان مادر سیروس در پاسخ به تهمینه‌ای که جویای او بود می‌آورد:

«تو نباید بین سیروس و کامران مردد می‌شدی. حکایت تفاوت شب و روز است. کامران مردی سربه‌زیر و خانواده‌دوست است، و پسر من قلندری که از هر بوستانی گلی می‌چیند. یادت نیست به این ماشین قراضهٔ من می‌گفت رخش و از همان روزی که تصدیق رانندگی گرفت چه آتشی سوزاند! چندبار زد به ماشین‌های مدل بالا و دعوا راه انداخت سر دخترهای مردم؟»(همان : ۵۵)

برای نویسندهٔ رمان «قصهٔ تهمینه» روایت‌گری کانونی‌شده از زبان تهمینه تلاشی برای نمایندگی کردن از صدای زنان است؛ چراکه «یکی از از اشکال جدید در رمان اسطوره‌ای، شنیدن آن از زبان زنان است تا آن کلی‌نگری روایات مرد اسطوره‌ای ما به جزئی‌نگری زنانه تبدیل شود تا او نیز صدای خود را که همواره در اعماق لایه‌های اجتماعی مدفون بوده است، به گوش خوانندگان برساند» (دستغیب،۱۳۸۵:۱۷۳) از این روست که شاید زبان آیرونیک و طنزآمیز تهمینه به‌ویژه آیرونی کلامی در جای‌جای رمان خودنمایی می‌کند:

– «شب، وقتی سرش را روی متکا گذاشت، صدهزار فحش نثار خودش و سیروس کرد. سیروس که خود *قلادهٔ ازدواج* از گردنش برداشت به امید بازگشت زندانی به زندان! کدام مردی است که ازدواج را برای خود زندان نداند؟ »(محمدعلی، ۱۳۸۹ :۱۰۲)

– «اجازه بده من و پدرت تو را ترک کنیم. ما باید برگردیم به دنیای افسانه‌ها. در من توان کار کردن با گاوآهن و خیش و آبیاری گندم و جو نیست. حتی قادر نیستم شغل عکاسی را پیش دایی ارجمند خود، سمندر، یاد بگیرم. مادر من، مرا به افسانه‌ها پیوست. سوق داد به‌سوی حماسه‌آفرینی در جهان اسطوره‌های بسیار زیبا. تو هم خود اسطوره‌ای از زنان عصر خویشی. یادت نیست تو به سراپردهٔ من آمدی... من خواب رخش گمشده‌ام را می‌دیدم و تو خواب مرا...» (همان: ۱۴۳)

چنان‌که گفته‌اند در آثار مدرن قهرمان «معمولاً به‌لحاظ جسمانی ضعیف است، از بیماری‌های مزمن رنج می‌برد و گاه حتی مشاعر خود را هم از دست داده است. عدم تعادل روانی و گاه روان‌پریشی او، شورشی است بر ضد عقل متعارف و روال پذیرفته شدهٔ امور.» (پاینده،۱۳۸۹: ۳۳) ضعف و کُرنش رستمی که برای هیچ‌کس سر خم نمی‌کند و به گفتهٔ خودش حتی چرخ بلند هم دستانش را نمی‌بندد، نوعی خلق آیرونیک موقعیت است. پرتوتایپ قهرمانی مردان به روزی افتاده است که فحش‌های تهمینه را از روی ترس و ضعف می‌پذیرد و استیلای وی بر خودش را قبول می‌کند:

«گفتم: تو یک بی‌پدر یک‌دنده‌ای می‌فهمی؟ یک پدرسگ نفله! یک سگ‌ننهٔ بی‌ناموس! با سر اشاره کرد، آره هرچه می‌گویی هستم. اشک از چشمه‌اش سرازیر می‌شد و باز هم می‌گفت هستم.» (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۲۱۳)

وقتی که با خلق آیرونی کلامی، دوستان سیروس، او را به شوخی و استهزا رستم‌خان خطاب می‌کنند، (همان: ۲۴۰) می‌توان تلاش روایت‌گری زنانه را در فروپاشیدن باورهای کلان گفتمان مردسالارانه حماسه‌ها را به‌خوبی دریافت.

از گونه‌های مهم آیرونی در رمان، حاکمیت آیرونی تقدیر است. تهمینه نمایندهٔ کسانی است که خود را گرفتار جامعه‌ای مردسالار و سنت‌های حاکم می‌دانند و راهی برای گریز از آن می‌جویند. «تاریخ ما به شهادت خودش در طول قرون، به‌ویژه پیش از مشروطیت، تاریخی مذکر بوده است... زن اجازهٔ نقش‌آفرینی نیافته است. به همین دلیل، از عوامل مؤنث در این تاریخ چندان خبری نیست.» (براهنی،۱۳۹۳: ۲۳) وقتی که تهمینه از تهمینه بودن خود عار دارد و خود را سمیه می‌نامد، نوعی اعتراض به تقدیر است. تهمینه دوست دارد از تقدیر و شکل سنتی و تاریخی زن در شاهنامه که همانا «موجودی است در پشت پرده» (همان: ۱۳۱) بگریزد:

«من دیگر تهمینه نیستم. سمیه‌ام. سمیه سمنانی. از تهمینه متنفرم.دختر ساده‌لوحی بود. حالا هم هست، ولی من خیلی ازش دور شده‌ام.»

«چرا اسم مستعار! نکند جرمی کرده‌ای و ما خبر نداریم؟ شاید هم خیلی مشهور شده‌ای و باز هم ما بی‌خبریم!» «هیچ‌کدام نیست. فقط از تهمینه گریخته‌ام. قایمش کرده‌ام تو شناسنامه و فرار کرده‌ام بیرون. همین.» (محمدعلی،۱۳۸۹: ۱٦۸)

محمدعلی از نگاه تهمینه چنان به بازخوانی حماسهٔ رستم و سهراب می‌پردازد که تمسخر و تحقیر همهٔ شئونات زندگی سیروس (رستم) تلاشی برای رهایی از سرنوشت مقدر و محتوم زنان به نظر آید. تصویر شخصیتی ترسو، بی‌مسئولیت و شایستهٔ ترحم از سیروس در همین راستا قابل‌تفسیر است:

«در محوطه‌ای پر از کوچه‌ها و خیابان‌های باریک کوچک تو در تو بودیم و مزاحمان ما را دور می‌زدند. سیروس به‌خاطر من بیشتر می‌ترسید و لب‌هاش را به‌هم می‌فشرد. خواست فریاد بزند، لکنت گرفت. یک‌باره معلوم نشد از کدام طرف یک گوجه‌فرنگی لهیده خورد به صورتش. او هم فوری کاردی از جیبش درآورد و در هوا تکان داد. به فارسی گفت: «اگر جیگر داری بیا جلو ببینم چندمرده حلاجی!» کارد را از کافه برداشته بود. با دستمال صورتش را پاک کردم. شتک گوجه‌فرنگی روی پیراهن من و خودش ریخته بود. »(همان: ۲٤۷)

در مثال ذیل، تهمینه پس از سال‌ها جست‌وجو انتظار دارد سیروس را در نقشی درخور و شایسته ببیند، او که در داستان در کسوت پهلوان حماسی ایران بازنمایی شده است به‌جای این‌که در کمال قدرت ظاهر شود در مقام گارسونی ضعیف و مضحک ظاهر می‌شود. «دورهٔ مدرن، دورهٔ به زیر سؤال بردن قطعیت‌های جزمی و باورهای دیرین است. اتکا آحاد جامعه به مراجع تعیین‌کننده و مراکز موثق تا پیش از پیدایش جامعهٔ مدرن رفتاری عمومی بود و امری طبیعی محسوب می‌شد. لیکن مدرنیته شورشی است به ضد همین اقتدارگرایی پیشامدرن.» (پاینده،۱۳۸۹: ۲۶) و این وضعیتی است که به آفرینش آیرونی وضعی یا موقعیت منجر می‌شود:

«داشتم فکر می‌کردم آیا با مشهور شدن سیروس من هم قادرم در خانه‌های بزرگ زندگی کنم، که ناگهان ماجرای فیلم طوری پیش رفت که قهرمان فیلم سر از کافه‌ای ساززن ضربی درآورد. سیروس در نقش گارسونی خندان ظاهر شد. با کت و شلوار مشکی و پیراهن سفید، پاپیونی هم از مخمل زرشکی زده بود که خیلی بهش می‌آمد. با موهای روغن زده آمد سر میز عده‌ای جاهل کلاه شاپویی. یکی از داش مشدی‌ها [کاووس خان] از سیروس خواست که به رقاصهٔ روی سن بگوید که بعد از اجرای برنامه‌اش بیاید سر میزشان، و گارسون [سیروس] تعظیم غلوآمیزی کرد که فقط از گارسون‌های حرفه‌ای رستوران‌های مجلل برمی‌آمد. بعد قهرمان داستان آمد و کافه را به هم ریخت و... سیروس در

همان شلوغی و بزن‌وبکوب پول میز را از جیب کاووس‌خان در آورد و تماشاچی‌ها را به خنده واداشت.» (همان: ٤١)

- «چرا متوجه نیستند که سیروس با ایفای این نقش پیش‌پاافتادهٔ کمدی، خودش را کوچک کرده است. همه چیز را توطئه یا شوخی مسخره‌ای دیدم.» (همان: ٤١)

- «یک‌بار که سر تمرین نمایشنامهٔ طنزآمیز رستم در حمام بودم، حرکات ساختگی سیروس با آن اندام پرداخته و بلندش چنان خنده‌دار بود که به او گفتم: بازی نکن. چون دوست ندارم کسی به تو بخندد.» (همان: ٤٢)

نتیجه‌گیری

از بررسی و تحلیل عناصر روایی و خصایص سبکی رمان قصهٔ تهمینه برمی‌آید که این رمان، در جرگهٔ رمان‌های پسامدرن قرار دارد. نفی کلان روایت مردانه و طرح خرده‌روایت حاشیه‌ای با واسازی تقابل مرد / زن، تمایل به طرح صدای زنان در رمان، رویکرد کارناوالی به مناسبات اجتماعی و انسانی و فراخوان اسطوره و حماسه به‌منظور فروپاشی باور غالب دربارهٔ آن‌ها، روایت غیرخطی و... نشانه‌های این سبک نوشتاری و مکتب فکری - هنری معاصر در این رمان است. مجموع این عوامل «قصهٔ تهمینه» را به رمان حماسی مضحک تبدیل کرده است. محمدعلی با فراخوانی قهرمان حماسی و بازآفرینی آیرونیک و مضحک او در قالب شخصیتی کاریکاتورگونه و پهلوان‌پنبه و در مقابل بازنمایی تهمینه شاهنامه در رنگ‌وبوی زن امروزی که معتقد است نمونهٔ ازلی شخصیت او؛ یعنی تهمینه شاهنامه، در فرایند حماسه‌پردازی مردانه مظلوم واقع شده و از حقوق خویش و حتی اختیار زندگی فرزند محروم شده سبک و جریانی جدید در رمان‌نویسی معاصر فارسی ایجاد کرده است که می‌توان بدان رمان حماسی آیرونیک و برلسک نام نهاد؛ جریانی که بی‌تأثیر از رویکرد جیمز جویس در پردازش اسطورهٔ اودیسه در رمان اولیس نیست. وی با کاربست شگردهای آیرونیک؛ مانند تقلید کارناوالی و نمایشی از حماسه، بازنویسی قهرمان حماسی در قالب پهلوان‌پنبه‌ها، ناهمسانی زبان با موضوع، نگاه طنزآلود به ابزارهای جنگ حماسی، نامه‌نگاری‌های مضحک، مفاخره‌ها و رجزخوانی‌های خنده‌دار، حوادث طنزآلود، نبرد تن‌به‌تن خنده‌آور، غلوهای مطایبه-آمیز، تصویرپردازی‌های طنزآمیز و خلق آیرونی موقعیت برای بازنمایی مخرب حماسه، هنرسازه‌هایی طنزآموز و گاه طعنه‌آمیز و بیمارگونه در رمان تلاش کرده است به ساختاری برای این‌گونه رمان‌ها دست یابد.

گرچه به سبب رویکرد فمنیستی محمدعلی و تلاش برای شکستن هژمونی کلان گفتمان مردسالار بنیان آیرونیک قصهٔ تهمینه را با آیرونی ساختاری گره زده است؛ اما بیشترین بسامد انواع آیرونی در رمان قصهٔ تهمینه با آیرونی کلامی است. بدین‌منظور او با استفاده از کنایات مضحک و تعریض‌های زیرکانه،

آیرونی کلامی را در کنار دیگر گونه‌های آیرونی چنان درآمیخته است که نمی‌توان نقش هنری آن را در تبدیل حماسه جدی به مضحک نادیده گرفت. چنان‌که گاه آیرونی کلامی را با آیرونی خودزنی یا خوداتهامی و آیرونی موقعیت تلفیق می‌کند تا حقارت شخصیت سیروس را – به‌عنوان نمونه و تیپ قهرمان حماسی بازآفرینی‌شده در دنیای پسامدرن – به تصویر کشد یا آن‌گاه که می‌خواهد حقوق زنان را نسبت‌به انحصارگری روایت‌گری مردانه از اسطوره‌ها و حماسه‌ها بازستاند، صدای انتقام و اعتراض تهمینه را با تلفیق آیرونی کلامی با آیرونی تقدیر هم‌گام و همراه می‌سازد.

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها

- احمدی، بابک. (۱۳۹۰). *خاطرات ظلمت*. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.
- ارسطو. (۱۳۳۶). *هنر شاعری: بوطیقا*. ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۵). *دانشنامه ادب فارسی*. تهران: دانشنامه.
- ایبرمز، ام.اچ. (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: انتشارات رهنما.
- براهنی، رضا. (۱۳۹۳). *تاریخ مذکر*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات نگاه.
- بی‌نیاز، فتح الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات افراز.
- پاینده، حسین.(۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر.
- ---------. (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران «داستان‌های مدرن»*. تهران: انتشارات نیلوفر.
- حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۶۴). *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران*. چاپ اول. تهران: انتشارات پیک.
- حرّی، ابوالفضل.(۱۳۷۸). *دربارهٔ طنز؛ رویکردهای نوین به طنز و شوخ طبعی*. چاپ اول. تهران: انتشارات سوره مهر.
- داد، سیما. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: انتشارات سخن.
- قاسم زاده، سیدعلی. (۱۳۹۹). *همزیستی ادبیات تطبیقی و نظریه‌های ادبی*. چاپ دوم. قزوین: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- قاسم زاده، سیدعلی و سعید بزرگ‌بیگدلی. (۱۳۹۷). *رمان اسطوره‌ای: نقد و تحلیل جریان اسطوره-گرایی در رمان نویس معاصر ایران*. تهران: نشر چشمه.

– کنوکس، نُرمن‌دی. (۱۳۸۵). طنز: *فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها*. ترجمهٔ صالح حسینی. چاپ سوم. تهران: انتشارات سعاد.

– کی‌یرکگور، سورن. (۱۳۹۵). *مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط*. ترجمهٔ صالح نجفی. تهران: نشر مرکز.

– محمدعلی، محمد.(۱۳۸۹). *قصهٔ تهمینه*. تهران: انتشارات غزال.

– مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ سوم. تهران: آگاه.

– موکه، داگلاس کالین. (۱۳۸۹).*آیرونی*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشرمرکز.

– نجفی، صالح. (۱۳۹۶). *مفهوم آیرونی: با ارجاع مدام به سقراط*. تهران: نشر مرکز.

– ولک، رنه. (۱۳۸۵). *تاریخ نقد جدید*، جلد ششم. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نگاه

– هگل، گئورگ ویلهم فردریش. (۱۳۹۷). *فلسفهٔ هنر*. ترجمهٔ نیلوفر آقاابراهیمی. تهران: تمدن علمی.

ب) مقالات

– آقازینالی، زهرا و حسین آقاحسینی. (۱۳۸۷). «مقایسهٔ تحلیلی کنایه و آیرونی در ادبیات فارسی و انگلیسی». *فصلنامهٔ کاوشنامه*. سال نهم. شمارهٔ ۱۷. صص۹۸– ۱۲۷.

– حسینی، مریم و فرانک جهانبخش. (۱۳۸۹). «سیمای زن در رمان‌های برگزیدهٔ محمد محمدعلی با تاکید بر نقد ادبی فمنیستی». *مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر پژوهش زنان*. دورهٔ ۱.شمارهٔ ۳. صص۷۹–۹۸.

– دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۵). «نگاه عبدالعلی دستغیب به «قصه تهمینه» محمد محمدعلی». مجلهٔ رودکی. شماره ۱۱ ، صص۱۵۴–۱۵۹.

– صفایی، علی. (۱۳۹۲). «نگاهی به جلوه های آیرونی در اندیشه و اشعار پروین اعتصامی». *مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز*. شماره ۲۲۸. صص۶۱– ۹۶.

– غلامحسین‌زاده، غلامحسین و زهرا لرستانی. (۱۳۸۸). «آیرونی در مقالات شمس». *مطالعات عرفانی*. شمارهٔ ۹، صص ۶۹–۹۸.

– قاسم زاده، سیدعلی و همکاران. (۱۳۹۱). «آیرونی و کارکرد آن در دستگاه فکری ناصر خسرو». *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*. شمارهٔ ۲. صص۳۱۵– ۳۳۴.

– قاسم‌زاده، محمد. (۱۳۷۲). «حماسهٔ مضحک». *مجلهٔ کلمه*. مرداد و شهریور. شمارهٔ ۷ و ۸. صص ۸۰–۸۳.

– گراس، دیوید. (۱۳۷۵). «طنز کنایی و آشفتگی‌های روح». ترجمهٔ حمید محرمیان معلم. *مجلهٔ ارغنون*. شماره ۱۱–۱۲، صص۴۶۱–۴۷۱.

– گلمرادی، صدف، حسین فقیهی و نعمت‌الله فاضلی(۱۳۹۳). «نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های زنان در رمان قصهٔ تهمینه محمد محمدعلی براساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. دورهٔ ۶. شمارهٔ ۱. صص۲۳-۴۱.

– محمدی، علی و فاطمه تسلیم‌جهرمی. (۱۳۹۳). «بررسی و تحلیل حماسه‌های مضحک و گونه‌های آن در زبان فارسی». *جستارهای ادبی*. شمارهٔ ۱۸۶. صص ۸۷-۱۲۲.

– مقدادی، بهرام و فرزانه بوبانی. (۱۳۸۲). «جویس و منطق مکالمه: رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس». *مجلهٔ پژوهش زبان‌های خارجی*. شمارهٔ ۱۵. صص ۱۹-۲۹.

ج) منابع لاتین

– longman .Abrams, A.H (1976) A glossary of literary terms New York..publivation

– . James Augustus (2006) Oxford English Dictionary & Henry Murray Oxford University Press.