

الگوی نقش معرف کارکرد در قصه‌های عامیانه طنزآمیز ایرانی^۱

ابوالفضل حری*^۱

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۶/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۲۴)

چکیده

این مقاله قصه‌های عامیانه طنزآمیز ایرانی را بر اساس دو الگو بررسی و تحلیل می‌کند: الگوی نقش معرف کارکرد و کارکرد موجد نقش که عمدتاً مأخوذ از رویکردها و الگوهای ساختارنگرانه به‌ویژه الگوی برمون محسوب می‌شوند. همه بحث این است که الگوهای سنتی در مطالعه قصه‌های عامیانه و به‌ویژه شاخص تیپ و موتیف در طبقه‌بندی آرنه - تامپسون نمی‌تواند به تمامی وجوه، این قصه‌ها را نشان بدهد و لازم است از الگوهای عمدتاً ساختارنگرانه‌ای دیگر سراغ گرفت که در این میان الگوی نقش معرف کارکرد و کارکرد معرف نقش پیشنهادی برمون به تاسی از رویکرد پراب (۱۹۶۱/۱۹۲۸)، کارآمدتر می‌تواند وجوه مضمونی و ساختاری قصه‌های عامیانه طنزآمیز ایرانی را نشان بدهد. از این رو، این مقاله از رهگذر روش مفهومی - تجربی و با توسل به تحلیل یک نمونه از قصه‌های طنزآمیز، تلاش می‌کند ضمن بازتعریف برخی مفاهیم اصلی مانند لطیفه، جوک، قصه و مرور طبقه‌بندی آرنه - تامپسون - مارزلف، قصه‌های طنزآمیز ایرانی و به‌ویژه قصه‌های احمقان را از منظر الگوی نقش معرف کارکرد طنزآمیز و کارکرد طنزآمیر موجد نقش طنزآمیز بررسی کند. بر این اساس، قصه عامیانه طنزآمیز واحد روایی خودبنیادی تعریف می‌شود که یک فرد یا عده‌ای از افراد به واسطه کنش‌های احمقانه/ زیرکانه‌ای که انجام می‌دهند، واجد نقش احمق/ زیرک می‌شوند. در واقع، نقش احمقان معرف کارکرد آن‌ها و کارکرد آن‌ها در داستان، معرف نقش آن‌هاست.

واژه‌های کلیدی: قصه طنزآمیز، نقش معرف کارکرد، کارکرد معرف نقش، قصه احمقان، سنخ‌شناسی.

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک (نویسنده مسئول)

* a-horri@araku.ac.ir

۱. مقدمه

اغلب افرادی که در باب طبقه‌بندی و سنخ‌شناسی ادبیات عامیانه سخن گفته‌اند، گونه‌های معرف و موجد شوخی و طنز را در دسته‌بندی‌های خود آورده‌اند. برای نمونه، آرنه و تامپسون گونه‌های شوخی را در یک طبقه جداگانه قرار داده و زیرگروه‌هایی برای آن در نظر گرفته‌اند. همین دسته‌بندی در ویراست آتر از طبقه‌بندی آرنه - تامپسون نیز دیده می‌شود. لیکن به این طبقه‌بندی‌ها چند ایراد وارد است که پراپ (۱۹۲۸) و دوندس (۱۹۹۷) از میان دیگران به برخی از آن‌ها اشاره کرده‌اند؛ از جمله اینکه، تعاریف و مرزبندی دو شاخص تپ و موتیف مشخص نیست، برخی گونه‌ها با هم هم‌پوشانی دارند، یا اینکه این طبقه‌بندی‌ها عمدتاً بر اساس قصه‌ها یا مواد و مطالب اروپایی است و به بخش‌های غیراروپایی کمتر ارجاع داده شده است. علاوه بر این ایرادها، نکته مهم در ارتباط با گونه‌های طنز این است که تعاریف و مرزبندی این گونه‌ها در نسخه آلمانی کتاب آرنه و نسخه انگلیسی ترجمه تامپسون و ترجمه فارسی کتاب مارزولف، جای چندوچون دارد و پرمسئله است. مسئله اصلی از خود طبقه‌بندی قصه‌های شوخی حاصل می‌آید. آرنه در نسخه آلمانی کتاب خود برای این گروه از قصه‌ها از اصطلاح شوانک^۲، تامپسون (۱۹۶۱/۱۹۲۸) در ترجمه کتاب آرنه از حکایات^۳ و جوک‌ها، آتر (۲۰۰۴) از جوک‌ها و حکایات، و مترجم فارسی کتاب مارزولف (۱۳۷۱) از عبارت «قصه‌های شوخی» استفاده کرده‌اند. لیکن، به نظر می‌آید این واژگان هر یک بار معنایی خاص دارند و کاربرد آن‌ها به جای یکدیگر ممکن است در ادراک آن‌ها با کژفهمی همراه باشد.

این مقاله تلاش می‌کند برخی وجوه مضمونی - ساختاری قصه‌های عامیانه طنزآمیز ایرانی بررسی و تحلیل کند. چارچوب نظری تحقیق در مطالعات فولکلور و ادبیات عامیانه ریشه دارد که نوعی روایت‌پژوهی عامیانه است. روش‌شناسی نیز از نوع مفهومی - تجربی است؛ مفهومی است چون تلاش می‌کند بازتفسیری از برخی مفاهیم اصلی چارچوب نظری ارائه کند و تجربی است چون شواهد مثال خود را از میان منتخب قصه‌های عامیانه طنزآمیز که در مجموعه‌های چاپ‌شده آمده است برمی‌گزیند.

۲. پیشینه بحث

حقیقت این است که افراد و پژوهشگران بسیاری چه ایرانی و چه غیرایرانی در گردآوری، تحقیق و تتبع در قصه‌های عامیانه ایرانی نقش بسزایی ایفا کرده‌اند. این افراد از هدایت گرفته تا کوهی کرمانی، امیرقلی امینی، صبحی مهتدی، انجوی شیرازی، محمدجعفر محجوب، الول ساتن، عبدالحسین زرین‌کوب، اولریش مارزلف از میان خیل بی‌شمار پژوهشگران، تلاش کرده‌اند به روش‌هایی که در توان دارند فولکلور و ادبیات عامیانه ایرانی را به معاینه درآورند و جلوه‌های تابناک آن را در اختیار علاقه‌مندان قرار بدهند. با این حال، کار گردآوری و ثبت و ضبط دقیق این تولیدات فرهنگی که کاری بس شاق و طاقت‌فرساست، یک بحث است و تتبع و تحقیق روشمندان، خود بحثی دیگر است. به هرجهت، به نظر می‌آید پس از کارهای تحقیقی هدایت و انجوی شیرازی و الول ساتن، مارزلف جزو اولین پژوهشگرانی باشد که تلاش کرده است قصه‌های عامیانه ایرانی را به تبعیت از دستورالعمل‌های جهانی برای طبقه‌بندی قصه‌ها و از جمله آرنه - تامپسون، سنخ‌شناسی کند. وی همان‌گونه که در مقدمه کتاب گفته تلاش کرده است از میان پیکره دادگانی قصه‌های ایرانی در دسترس، فهرستی از تیپ‌های قصه‌ها را مطابق با طبقه‌بندی آرنه - تامپسون ارائه کند. با این حال، همان‌گونه که نشان دادیم طبقه‌بندی بر اساس شاخص تیپ / یا موتیف نمی‌تواند تمام و کمال باشد و معایب خاص خود را دارد و از همه مهم‌تر، این طبقه‌بندی‌ها فقط توصیفی از وضعیت صوری قصه‌ها ارائه می‌کنند و دست‌بالا را که بگیریم، ویژگی‌های برون‌متنی قصه‌ها را معرفی می‌کنند و کاری به ویژگی‌های درون‌متنی و رخسندگی‌های مضمونی و ساختاری قصه‌ها ندارد. حال آنکه پیداست می‌توان این قصه‌ها را از دیدگاه‌های مختلف بررسی و تحلیل کرد. تاکنون قصه‌های عامیانه طنزآمیز ایرانی به معاینه و بررسی نقادانه درنیامده است.

۳. تبارشناسی واژگان کلیدی

بحث اولیه به تفاوت واژگان مرتبط با قصه‌های عامیانه طنزآمیز مربوط می‌شود. در طبقه‌بندی آرنه برای قصه‌های طنزآمیز از معادل «شوانک» استفاده شده است. با این

حال، معادل انگلیسی اصطلاح «شوانک» یعنی «انکدوت» را در زبان فارسی، به «حکایت»، «لطیفه»، «نادره» (که واژه‌ای عربی است) و گاه، به «قصه»، برگردانده‌اند. حال، خود همین معادل‌ها نیز در زبان فارسی، معناهای خاص خود را دارند و گاه با هم هم‌پوشانی نیز پیدا می‌کنند. البته این تعاریف بر کوتاه یا بلند بودن این گونه‌ها به‌عنوان وجه خصیصه‌نما اشاره نکرده‌اند، حال آنکه به نظر می‌آید این دو متغیر در تعیین نوع ژانر مؤثر باشند. از این نظر، جوک معمولاً کوتاه و در یک یا دو خط می‌آید. لطیفه نیز که گاه در زبان فارسی - البته برای پرهیز از تداعی‌های تابو که واژه جوک به بار می‌آورد - آن را به جای جوک به کار می‌برند، گفتاری کوتاه در یک یا دو خط است که البته لب‌مطلب آن نسبت به جوک، ژرفای بیشتری دارد و خنده‌ای که بر لبان می‌آورد، ملیح‌تر از جوک و حاصل انبساط خاطر و اندیشه است. حکایت و نادره معمولاً از جوک و لطیفه طولانی‌ترند و معمولاً داستانی را به طنز و شوخی درباره اشخاص، مکان‌ها یا حوادث خاص نقل می‌کنند. این طنز و شوخی خلاف جوک و لطیفه نه در ویژگی‌های زبانی و بلاغی، بلکه در روایتگری داستان یا رفتار و اعمال اشخاص بازی نهفته است که از آن به «کارکرد» یاد می‌کنیم، لیکن این شباهت آشکار را به جوک و لطیفه دارند که موضوعات غیرمتعارف را در موقعیت‌های متعارف بازنمایی می‌کنند و لبان خواننده/شنونده را به خنده می‌گشایند، هرچند این خنده در جوک و لطیفه ممکن است به قهقهه و شلیک خنده‌های پر سر و صدا و حتی ریسه رفتن و در حکایت و نادره به خنده‌ای ملیح یا تبسم و جز این‌ها منجر شود.

گاه، نیز واژه شوانک را معادل tale در زبان انگلیسی گرفته‌اند. برای نمونه، آرینگ^۴ (82: 1992) معتقد است ویژگی‌های شوانک در آلمانی با ویژگی‌های tale در انگلیسی هم‌پوشانی دارد. در زبان فارسی این واژه را معمولاً به «قصه» یا «حکایت بلند» برمی‌گردانند، لیکن اصطلاح «قصه» رواج عام‌تر دارد و آن روایتی است که مجموعه حوادث یا رخدادهایی واقعی یا خیالی را نقل و توصیف می‌کند و اگر این نقل و توصیف، رخدادها، کنش‌ها و اعمال و رفتار خنده‌دار و طنزآمیز اشخاص بازی را شامل شود، به قصه طنزآمیز بدل می‌شود. از این رو، معادل پیشنهادی آرینه یعنی «شوانک» را برای «انکدوت» و جوک در زبان انگلیسی، می‌توان بسته به ویژگی‌هایی که دست‌کم

در زبان فارسی پیدا می‌کند از جمله طول و اندازه، به نادره/ حکایت طنزآمیز و قصه طنزآمیز برگرداند.

لیندا دگ^۵ (70: 1972) شوآنک را روایتی خنده‌دار، کمیک، نسبتاً بلند، خوش‌ساخت و واقع‌گرا می‌داند که از موتیف‌های خیالی یا معجزه‌آسا در آن خبری نیست؛ طنز آن آشکار، ادراک آن طنز، آسان و در خود کنش [یا رفتار و اعمال اشخاص] نهفته است. مضامین قصه‌ها اگرچه جهان‌شمول‌اند؛ اما در روستاها و مکان‌هایی غیرشهری رخ می‌دهند؛ اشخاص بازی ساده و تک‌بعدی دارند و قصه‌گویان معمولاً قصه‌ها را بنا به درخواست شنوندگان از گنجینه بزرگی که در خاطره دارند، نقل می‌کند (همان‌جا). نکته مهم دیگر این است که شوآنک/ انکدوت/ قصه طنزآمیز در اصل روایتی شفاهی است که دهان به دهان و سینه به سینه چرخیده، هرچند ممکن است بعدها صورت مکتوب نیز پیدا کرده باشد. در واقع، قصه طنزآمیز از این رو عامیانه است و این نکته البته مهم است که روایتی شفاهی است و سینه به سینه انتقال یافته است؛ در سنت یا گذشته یک قوم یا ملت ریشه دارد؛ روایتی عمدتاً گیتیانه^۶ است تا غیرگیتیانه^۷. از آنجا که این روایت هنر کلامی شفاهی محور است، عمدتاً نوعی روایت اجرشدنی^۸ است و چون اجرشدنی است به‌سان نمایش، هیچ‌گاه تکرار نخواهد شد و اگر قصه‌گو آن روایت را دوباره بازگوید، به سبب عواملی از جمله تغییر فضا و زمان و حتی نوع مخاطبان، هیچ‌گاه به‌سان قصه اولیه از کار در نخواهد آمد. در واقع، قصه عامیانه روایتی یکبار اجراست که با اجراهای بعدی متفاوت خواهد بود و همین که بر زبان قصه‌گو جاری شود، حیاتش به ممت بدل خواهد شد و دیگر هیچ‌گاه آن قصه دوباره تکرار نخواهد شد، چنانکه یک ماهی دوباره در یک آب، شنا نخواهد کرد! و این البته، سرنوشت محتوم تمام قصه‌های عامیانه است که پس از یکبار نقل، نقل دوباره و مو به مو نخواهند شد.

با این اوصاف، بحث اصلی این مقاله بررسی ویژگی‌های صوری و ساختاری قصه‌های عامیانه طنزآمیز ایرانی است. ابتدا به طبقه‌بندی‌های متداول قصه‌های شوخی یا طنزآمیز و در این میان، به طبقه‌بندی آرنه - تامپسون از شوآنک/ قصه‌های عامیانه طنزآمیز اشاره می‌کنیم.

۴. طبقه‌بندی شوآنک از نظر آرنه - تامپسون

آنتی آرنه ابتدا فهرست قصه‌های عامیانه بین‌المللی را در سال ۱۹۱۰ به آلمانی منتشر کرد. سپس، تامپسون با ترجمه و بسط این فهرست آن را ابتدا به سال ۱۹۲۸ به انگلیسی و ویراست دوم این فهرست را با اصلاحات و افزوده‌ها، در سال ۱۹۶۱ منتشر می‌کند. در این میان، شوآنک یا قصه‌های شوخی، یک دسته از طبقه‌بندی آنتی آرنه است. تامپسون این طبقه و گروه‌های فرعی آن را پس از بازنگری به صورت زیر و از شمارگان ۱۲۰۰-۱۹۹۹ فهرست و ارائه می‌کند:

1200-1349	Numskull Stories
1350-1439	Stories about Married Couples
1440-1524	Stories about a Woman (Girl)
1525-1874	Stories about a Man (Boy)
1525-1639	The Clever Man
1640-1674	Lucky Accidents
1675-1724	Stupid Man
1725-1849	Jokes about Parsons and Religious The Orders
1850-1874	Anecdotes about Other Groups of People
1875-1999	Tales of Lying

عمده طبقه‌بندی قصه‌های عامیانه که پیش‌تر به آن‌ها اشاره کردیم و از جمله طبقه‌بندی مارزلف (۱۹۸۳) از قصه‌های فارسی، الشامی (۲۰۰۴) از قصه‌های عربی، و جیسون (۱۹۶۵) از قصه‌های عبری از میان سایر طبقه‌بندی‌ها، جملگی به تبعیت از طبقه‌بندی آرنه - تامپسون انجام گرفته است.

در اینجا، چند مسئله پیش می‌آید. همان‌گونه که تکامل تدریجی طبقه‌بندی‌ها متبوع و تابع نشان می‌دهد طبقه‌بندی بر اساس شاخص تیپ و شاخص موتیف، در وهله نخست نمی‌تواند دقیق باشد؛ زیرا بسته به متغیرهای گوناگون، این دسته‌بندی‌ها دچار تغییر می‌شوند. دوم اینکه، پژوهشگران بر سر عناوین اصلی و فرعی قصه‌ها نیز با هم اجماع نظر ندارند. برای نمونه، آتر (2004) عنوان numskull را fools و داستان‌های دروغ^۹ را به داستان دوز و کلک/چاخان^{۱۰} تغییر می‌دهد. سوم اینکه، بسیاری از این تیپ‌ها همانگونه که پیش‌تر گفتیم و پراپ و دوندس نیز نشان داده‌اند، با هم هم‌پوشانی دارند و دلیل یا دلایلی منطقی و مستدل برای این طبقه‌بندی‌ها ارائه نمی‌شود. اگر تیپ،

ملاک طبقه‌بندی باشد، بسیاری از تیپ‌ها ممکن است با هم هم‌پوشانی پیدا کنند. اگر موتیف ملاک باشد، بسیاری از تیپ‌ها می‌توانند موتیف‌ها و بن‌مایه‌های مشترک داشته باشند. از این رو، به نظر می‌آید پای همین مسائل در طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی پیشنهادی مارزلف (دست‌کم در طبقه‌بندی قصه‌های شوخی مورد نظر این تحقیق) نیز در میان باشند. مارزلف نیز به گفته خود تلاش کرده است به تبعیت از آرنه - تامپسون قصه‌های ایرانی و از جمله قصه‌های شوخی را طبقه‌بندی کند و در این راه، از همان نظم و ترتیب آرنه - تامپسون پیروی می‌کند و موارد متمایز از آرنه - تامپسون را با گذاشتن یک ستاره پیش از شماره مخصوص تیپ، مشخص می‌کند. تیپ‌های متمایز بر دو نوع است: یک دسته، تیپ‌هایی که با تیپ‌های آرنه - تامپسون تفاوت‌های اساسی یا دست‌کم، چشمگیر دارند و دوم، تیپ‌هایی که صرفاً در بن‌مایه‌های منفرد با مجموعه بن‌مایه‌های آرنه - تامپسون مطابقت دارند یا بسط و توسعه این تیپ‌ها محسوب می‌شوند (مارزلف، ۱۳۷۱: ۳۰). به باور مارزلف، ۷۷ تیپ از این شمارند. در مجموع، مارزلف ۲۲۸ تیپ قصه را مخصوص ایران می‌داند (همان، ۳۱). مارزلف در کتاب خود ۱۳۰۰ متن را از مراجع گوناگون از جمله مجموعه‌های صبحی، انجوی، لوریمر و الول ساتن و سایرین گردآوری کرده که تا زمان انتشار کتاب، از جمله اولین و کامل‌ترین طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی محسوب می‌شود. با این حال، بررسی تیپ‌ها و موتیف‌ها نشان می‌دهد که در این طبقه‌بندی، برای برخی تیپ‌های آرنه - تامپسون، نمونه یا نمونه‌هایی ارائه نشده است که احتمالاً یا به دلیل نبود آن‌ها در داستان‌های ایرانی است یا اینکه، به معاینه دقیق مارزلف درنیامده‌اند. نکته چهارم مهم دیگر اینکه، برخی تیپ‌ها و موتیف‌ها به دلیل آنکه بار فرهنگی دارند، در قصه‌های ایرانی، حال و هوایی دگرگونه یافته‌اند از آن جمله است قصه درباره کشیشان که در قصه‌های ایرانی به واعظان و ملایان تغییر نام داده‌اند. همچنین، قصه‌های ایرانی برخی ویژگی‌های خاص دارند که در سایر قصه‌های جهانی دیده نمی‌شوند. برای نمونه، تعدادی از قصه‌های شوخی ایرانی درباره برخی شخصیت‌های نام‌آشنا یا کلیشه‌ای در فرهنگ ایرانی - اسلامی - عربی است مانند بهلول، جوحی و ملانصرالدین. در ادامه، تلاش می‌شود ضمن اشاره به

طبقه‌بندی مارزلف، ویژگی کلی و جزئی قصه‌های عامیانه از رهگذر بررسی یک تیپ از قصه‌ها و رونوشت‌های آن، بررسی شود.

۴-۱. طبقه‌بندی مارزلف از قصه‌های عامیانه طنزآمیز

مارزلف قصه‌های عامیانه طنزآمیز^{۱۱} را به تبعیت از آرنه - تامپسون به گروه‌های زیر تقسیم می‌کند، هر چند خلاف آرنه - تامپسون، به گروه‌های اصلی و گروه‌های فرعی اشاره‌ای نمی‌کند. لیکن، بر اساس شماره تیپ‌ها و تطبیق آن‌ها با دسته‌بندی آرنه - تامپسون رده‌های زیر در این نوع قصه‌ها، تمیزدانی است:

قصه‌ احمقان: تیپ ۱۲۰۰-۱۳۴۹.

قصه‌ زوجان احمق: تیپ ۱۳۵۰-۱۴۳۹.

۱-۲. زن نادان و شویش: تیپ ۱۳۸۰-۱۴۰۴.

۲-۲. شوی نادان و زنش: تیپ ۱۴۰۵-۱۴۲۹.

۲-۳. زوج نادان: تیپ ۱۴۳۰-۱۴۳۹.

قصه‌های یک زن: تیپ ۱۴۴۰-۱۵۲۴.

۳-۱. یافتن همسر: تیپ ۱۴۵۰-۱۴۷۴.

۳-۲. شوخی با ندیمان: تیپ ۱۴۷۵-۱۴۹۹.

۳-۳. سایر شوخی‌ها با زنان: تیپ ۱۵۰۰-۱۵۲۴.

۴(۴) قصه‌ یک مرد: تیپ ۱۵۲۵-۱۸۷۴.

۴-۱. مرد زیرک: تیپ ۱۵۲۵-۱۶۳۹.

۴-۲. ترسوی شجاع: تیپ ۱۶۴۰-۱۶۷۴.

۴-۳. مرد کودن: تیپ ۱۶۷۵-۱۷۲۴.

قصه‌های واعظان و خطیبان: تیپ ۱۷۲۵-۱۸۴۹.

۵-۱. واعظ فریب می‌خورد: تیپ ۱۷۲۵-۱۷۷۴.

۵-۲. واعظ و خادمان: تیپ ۱۷۷۵-۱۷۹۹.

۵-۳. سایر شوخی‌ها با واعظان: تیپ ۱۸۰۰-۱۸۴۹.

سایر قصه‌ها درباره‌ اقشار مردم: تیپ ۱۸۵۰-۱۸۷۴.

قصه‌های دوز و کلک: تیپ ۱۸۷۵-۱۹۹۹.

در این طبقه‌بندی، چند نکته گفتنی است. اول اینکه، پیدا نیست این هفت گروه - چه در آرنه - تامپسون و چه مارزلف - بر چه اساس طبقه‌بندی شده‌اند؟ برای نمونه، پیدا نیست دسته قصه‌های احمقان بر چه اساس از دسته قصه‌های زوجان جدا شده است؟ آیا مراد از قصه‌های احمقان، افرادی است که تأهل اختیار نکرده‌اند یا مجردند، یا اینکه در عداد افراد سنخی مانند جُوحی، ملانصرالدین، بهلول و همتایان فرنگی آن‌ها، قرار می‌گیرند؟ اگر این‌گونه باشد، آیا این بدان معناست که این افراد سنخی ازدواج نکرده‌اند و مجردند که از زیرگروه قصه‌های زوجان نادان بیرون گذاشته شده‌اند؟ به نظر می‌آید در تیپ‌های معرف این افراد، چنین خصیصه‌ای مشهود نیست. از این رو، می‌توان این دو دسته قصه را ممزوج و دسته‌ای تازه ابداع کرد که سایر گروه‌های فرعی را هم شامل شود. تازه، پیدا نیست که گروه فرعی «مرد کودن» (تیپ ۱۶۷۵-۱۷۲۴) در دسته قصه‌های یک مرد، چه تفاوتی با قصه‌های احمقان یا قصه‌های زوج نادان و زیرگروه‌های آن دارد؟ در عین اینکه، در سایر تیپ‌ها نیز که ظاهراً عنوان احمق، مرد نادان، زن نادان و جز این‌ها را ندارد، می‌توان بسیاری از مردان و زنان را یافت که مظهر بلاهت و حماقت‌اند، لیکن در شمار این دسته‌ها ذکر نشده‌اند؟ یا اینکه، گروه فرعی «سایر شوخی‌ها با زنان»، چه وجه تمایزی دارند که از گروه «شوخی با ندیمان» و جز این‌ها، متمایز شده است؟ آیا منظور از «زنان» افراد متأهل است و منظور از «ندیمان»، افراد مجرد؟ یا اینکه منظور «کدبانوان» اند در برابر «کلفتان»؟ آیا تیپ «زنان» مشخصه‌هایی دارند که «ندیمان» ندارند؟ یا اینکه، گروه «واعظ فریب می‌خورد»، چه وجه تمایزی از گروه «واعظان و خادمان»، یا «سایر شوخی‌ها با واعظان» دارد؟ در عین اینکه، از گروه قصه‌های کشیشان - که احتمالاً به سبب بافت فرهنگی به واعظان و خطیبان یا مواردی از این دست، تغییر نام داده‌اند - در طبقه‌بندی مارزلف، هیچ تیپ قصه‌ای نیامده است و یکی از دلایل این امر می‌تواند جنبه‌های تابویی باشد که این دسته افراد در جامعه و فرهنگ ایرانی دارند. به نظر می‌آید این تیپ قصه‌ها - آگاهانه یا ناآگاهانه - از طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی حذف شده‌اند. از همه مهم‌تر اینکه، هیچ ملاک و معیاری برای طنزآمیزی قصه‌ها در این تیپ‌ها، ارائه نشده است و پیدا نیست در وهله نخست، تفاوت دو واژه numskull و fools (در دسته‌بندی آتر) چیست؟ در فرهنگ‌های انگلیسی، fool از جمله واژگان طنز

است که با بسیاری از واژگان دیگر از جمله *buffoon trickster, clown, tram, jester, joker, vice* و موارد مشابه هم‌پوشانی دارد، در عین اینکه، این واژگان هر یک در تاریخ و فرهنگ مغرب‌زمین پیشینه خاص خود را دارند. همچنین، معادل فارسی این واژگان نیز هر یک محل بحث و نظر جداگانه است. دوم، آیا همه قصه‌های کوتاه و بلند احمقان، برای نمونه، یک میزان طنزآوری و شوخی دارند، یا اینکه، این قصه‌ها، به اعتبار اینکه جوک روایی کوتاه باشند یا بلند، لطیفه باشند یا حکایت کوتاه و بلند، به لب‌مطلب وابسته باشند یا نباشند، شبه‌لب‌مطلب داشته باشند یا نداشته باشند، میزان طنز و شوخی آن‌ها کاستی یا فزونی می‌گیرد؟ در وهله سوم، این طبقه‌بندی‌ها که عمدتاً بر اساس تیپ صورت گرفته‌اند، به ویژگی‌های ژنریک و/ یا ساختاری خود قصه‌ها اشاره‌ای نمی‌کنند. از این رو، ضرورت دارد ابتدا به ساختمان بیرونی و سپس، به ساختار درونی قصه‌های طنزآمیز اشاره کنیم.

۲-۴. ویژگی‌های کلی قصه‌های عامیانه طنزآمیز

حقیقت این است که قصه‌های عامیانه طنزآمیز در وهله نخست، شکل و شمایل سایر قصه‌های عامیانه را دارند: آغاز و فرجام کلیشه‌ای دارند؛ زمان و مکان در آن‌ها نه کارکردگرایانه و در راستای پی‌رنگ داستان، بلکه همه‌زمانی و همه‌مکانی است، یعنی در همه زمان‌ها و همه مکان‌ها می‌توانند رخ دهند؛ این قصه‌ها جنبه‌های شفاهیت خود را حفظ کرده‌اند و بیش و پیش از آنکه مکتوب شوند، دهان به دهان و سینه به سینه چرخیده‌اند و از این رو، حتی یک راوی نیز در دو موقعیت قصه‌سرایی، دو قصه مختلف نقل خواهد کرد؛ اشخاص قصه‌ها نه شخصیت در معنای فنی آن، بلکه تیپ هستند که رشته‌ای از خصایل کلی و سنخی را نمایش می‌دهند. این اشخاص درست است که در موقعیت‌های مختلف ظاهر می‌شوند، لیکن خصلت‌هایی را که به نمایش می‌گذارند، محدود است. از جمله ویژگی این اشخاص این است که ساده و تک‌بعدی‌اند و همین که در قصه حضور می‌یابند، به چشم خواننده دیرآشنا می‌آیند. از آن جمله است تیپ احمق، مرد و زن نادان، مرد و زن دانا و زیرک، حسن کچل، کچل کفترباز، جُوحی، ملانصرالدین، بهلول، دلچک و جز این‌ها. وانگهی، این اشخاص از آنجا که تیپ

هستند، نام و نشان مشخصی ندارند. به نظر می‌آید در این قصه‌ها مضمون و ماجرا از خود اشخاص اهمیت بیشتری دارند. قصه‌ها، ساختاری ساده و تک‌خطی دارند؛ روابط نه علی - معلولی، بلکه بر حادثه، هیجان و تعلیق استوار است. در واقع، قصه عمدتاً حول محور «بعد چه اتفاقی رخ داد» می‌گردد تا اینکه «چرا رخ داد؟». قصه‌ها زبان گفتاری ساده دارند که عمدتاً متأثر از گویش و لهجهٔ راوی است و اگر در نظر بگیریم که بخش عمدهٔ طنز و خنده نیز به گویش و لهجهٔ راوی وابسته است، می‌توان دریافت که نوع گویش راوی اهمیت بسیاری دارد. از همین روست که برخی گردآورندگان قصه‌های عامیانه از جمله الول ساتن تلاش بی‌اندازه کرده‌اند که این قصه‌ها را ابتدا روی نوارهای مغناطیسی ضبط کنند تا بتوانند ویژگی‌های بیان شفاهی و قصه‌گویی شفاهی راوی را حفظ و منتقل کنند و عمدهٔ اعراب‌گذاری‌ها و ترانویسی‌ها به همین دلیل است.^{۱۲} از نظر ساختمان صوری نیز بسیاری از قصه‌ها با عبارات کلیشه‌ای مانند «یکی بود، یکی نبود؛ غیر از خدا هیچ‌کس نبود»، و موارد مشابه آغاز می‌شود و با عبارات کلیشه‌ای «رفتیم بالا، دوغ بود، پایین اومدیم، ماست بود، قصهٔ ما راست بود» و جز این‌ها پایان می‌پذیرد. قصه‌ها بلافاصله با معرفی اشخاص تپیک آغاز می‌شوند و اصل ماجرا در همان خطوط آغازین بازگو می‌شود. در بسیاری از قصه‌ها، عبارات و پاره‌گفته‌هایی می‌آید که معمولاً کلیشه‌اند و خط سیر قصه و در نتیجه، موقعیت مکانی قصه تغییر می‌کند. از آن جمله است:

باری / القصه / الغرض / چون حرفِ ب را آوردم / حالا که این مطلب را تا این‌جا
داستان دربارهٔ الف دانستید، اندکی آسایش کنید / الف را همین‌جا / در همین حال
داشته باشید / نگه‌دارید / بگذارید / ول کنید / فراموش کنید، و از آن طرف چند کلام /
یک خرده / دو کلمه بشنوید از ب / برویم سر / سراغ / سروقِت ب ... و حالا از این -
طرف ردِ الف را بگیریم / بیائیم / برگردیم ببینیم / بشنوید که چه بر سر الف آمد /
سرگذشتِ سرانجامِ کارِ الف به کجا رسید ... اما چیزی که من دربارهٔ الف / ب
نگفته گذاشتم و شما هم نشنیده گذشتید این که ... (صافی، ۱۳۹۴: ۵۵).

اشخاص قصه‌ها یا دست‌کم تپ اصلی بلافاصله درگیر ماجرای اصلی می‌شوند. موقعیت ایستای اولیه تغییر می‌کند. قصه نقطهٔ عطف اول را پشت سر می‌گذارد. کنش خیزان قصه آغاز می‌شود. حوادث به نقطهٔ اوج خود نزدیک می‌شود. قصه دومین نقطهٔ

عطف را پشت سر می‌گذارد. حوادث وارد مرحله کنش افتان می‌شود. گره‌ها، کشمکش‌ها و تضادها، گشوده و برطرف می‌شود. قصه به خوبی و خوشی پایان می‌پذیرد. با این حال، این ویژگی‌ها ممکن است در همه قصه‌های عامیانه یافت شوند، لیکن پرسش اینجاست که وجه یا وجوه خصیصه‌نمای قصه‌های عامیانه طنزآمیز چیست؟ در واقع، قصه‌های عامیانه طنزآمیز چه خصوصیات تمایزبخشی دارند که از سایر گروه‌های قصه‌های عامیانه جدا شده‌اند؟ به نظر می‌آید ویژگی طنزآوری و شوخ‌طبعی، از جمله اولین و مهم‌ترین وجه خصیصه‌نمای قصه‌های طنزآمیز است که لازم است در بررسی صوری و ساختاری قصه‌ها به آن توجه شود. با این وصف، مسئله اصلی این است که سنخ‌شناسی این قصه‌ها چگونه است؟

۵. سنخ‌شناسی قصه‌های طنزآمیز ایرانی

طنزآمیزی قصه‌های عامیانه را می‌توان به اعتبار سه مؤلفه بررسی کرد: تیپ/ موتیف، ژانر، و کارکرد/ خویشکاری. همان‌گونه که نشان دادیم به نظر می‌آید طبقه‌بندی و سنخ‌شناسی قصه‌های عامیانه طنزآمیز به اعتبار تیپ و/ یا موتیف که آرته - تامپسون - آتر و مارزلف برای قصه‌های فارسی انجام داده‌اند، چندان نمی‌تواند کارآمد و راهگشا باشد، هرچند در نوع خود نقطه عزیمت مناسب شمرده می‌شود.

ملاک دیگر بررسی طنزآمیزی قصه‌های عامیانه می‌تواند به اعتبار ژانر این قصه‌ها باشد. از آنجا که این قصه‌ها به یکی از فرم‌های بسیط یعنی لطیفه‌ها و حکایات خنده‌دار تعلق دارند، سنخ‌شناسی قصه‌های عامیانه طنزآمیز به اعتبار گونه‌ها و انواع واژگان و ژانرهای طنز، در عین اینکه از طبقه‌بندی بر اساس تیپ یا موتیف، دقیق‌تر است، از دو سو کامل نیست؛ نه از یک سو، آنقدر تنوع و گستردگی دارند و نه از سوی دیگر، اندازه و حجم که بتوانند در زیرگروه ژانرهای طنز قرار بگیرند. این قصه‌ها یا آنقدر کوتاه، کم‌حجم و ساده‌اند که در شمار جوک‌های روایی مانند لطیفه و نادره/ حکایت طنزآمیز قرار می‌گیرند یا به اندازه‌ای بلند هستند که در شماره داستان کوتاه^{۱۳} و نیمه‌بلند^{۱۴} و گاه، بلند^{۱۵} قرار می‌گیرند. اگر در شمار جوک‌های روایی دو سه خطی باشند، اساساً و ضرورتاً به لب مطلب و/ یا شبه لب مطلب وابسته‌اند و اگر در شمار نوادر و حکایات

لطیفه‌وار مانند نوادر جُوحا/ جوحی و لطیفه‌های ملانصرالدین و جز این‌ها باشند، علاوه بر شبه لب‌مطلب، به شخصیت کمیک و بذله‌گوی افراد دخیل در حکایات نیز بستگی دارند. به سخن بهتر، مجرد حضور افراد بذله‌گویی ماند جوحی، بهلول، ملا نصرالدین و جز این‌ها کفایت می‌کند تا شنونده با تصویری طنزآمیز که از این افراد دارد، حکایت آن‌ها را بشنود و یا بخواند. اگر هم قصه عامیانه از حکایت‌های متداول بلندتر یعنی در قالب کوتاه و نیمه‌بلند باشد، علاوه بر لب‌مطلب - که ممکن است در سرتاسر متن پراکنده باشد - به مجموعه کنش یا کارکردهای طنزآمیز که از قهرمان سر می‌زند و مضمون و ویژگی‌های شکلی و ساختاری مستتر در خط سیر کلی قصه را رقم می‌زنند، وابستگی تمام و کمال دارد. با این حال، مسئله اینجاست که نمی‌توان تمام ۳۵ درصد از قصه‌های شوخی مورد نظر مارزلف (۱۳۷۱: ۴۸) را به اعتبار ویژگی‌های ژنریک آن‌ها سنخ‌شناسی کرد. در واقع، به ترتیبی که نشان خواهیم داد، یافت می‌شوند قصه‌هایی که از حیث ظاهر ویژگی‌های قصه‌های کوتاه را دارند، لیکن نه به لب‌مطلب و شبه لب‌مطلب وابسته‌اند و نه به عامل یا عواملی دیگر؛ بلکه طنز و شوخ‌طبعی آن‌ها، در بی‌معنایی آن‌هاست که از آن‌ها به قصه‌های طنزآمیز بی‌معنا یاد می‌شود و پرداختن به آن مجال دیگری می‌طلبد. یا اینکه یافت می‌شوند قصه‌هایی که عامل طنز در آن‌ها نه نقل‌شدنی، بلکه به اجزای درآمدنی و نمایشی است؛ از این رو، به ژانر کمدی و انواع آن نزدیک می‌شوند. در واقع، این قصه‌ها ساختاری دراماتیک و نمایشی دارند و مکالمه عنصر اصلی آن‌هاست. از آن جمله است حاضر جوابی‌ها و بذلگی اشخاص در برخی قصه‌ها.

از دیگر سو، در عین اینکه سنخ‌شناسی به اعتبار ژانر و گونه، راهگشاست، همچنان معیار و ملاک دقیقی محسوب نمی‌شود و لازم است تا معیارهای دقیق‌تر اختیار کرد. در این میان، ملاک پیشنهادی پراپ، یعنی «کارکرد/ خویشکاری» و «حوزه کنش» - اگرچه در اصل برای قصه‌های پریان ارائه شده - و یا رویکرد واکی/ واجی دوندس، الگوی برمون و حتی چهار سطح پیشنهادی جیسون، یعنی واژه‌پردازی، بافت، روایتگری، و نمایش‌پردازی و سه رویکرد او یعنی A, B, C - که متأثر از کارکردهای پراپ است - می‌تواند سنگ محکی کارآمد و راهگشا شمرده شود. در واقع، بر اساس ملاک کارکرد

یعنی میزان اعتباری که اشخاص در پیشبرد کنش قصه دارند، می‌توان قصه‌های عامیانه طنزآمیز را سنخ‌شناسی و تحلیل کرد. مزیت برتر این ملاک این است که در عین اینکه به دو ملاک دیگر یعنی تیپ/ موتیف و ژانر نظر دارد، قصه‌ها را بر اساس کنش اشخاص در ایجاد یا پیشبرد رخداد‌های طنزآمیز قصه‌ها تعیین می‌کند. البته مفهوم پیشنهادی پراپ یعنی کارکرد نیز به تمامی خالی از نقص نیست و در جای مناسب به آن نیز اشاره خواهیم کرد. حال، از آنجا که کارکرد با نقش اشخاص بازی ارتباط دارد، کار بررسی را از همان تیپ‌های پیشنهادی آرنه - تامپسون - آتر آغاز می‌کنیم. لیکن، برای تعیین میزان طنزآوری قصه‌ها به کنش یا عملی که این اشخاص یا نقش‌ها در قصه‌ها انجام می‌دهند، نیز توجه می‌کنیم.

با این اوصاف، به نظر می‌آید طبقه‌بندی مارزلف از قصه‌های ایرانی به‌سان طبقه‌بندی آرنه - تامپسون - آتر - که مبتنی بر شاخص تیپ/ موتیف است - نمی‌تواند به تمامی گویای ویژگی‌های قصه‌های عامیانه طنزآمیز باشد و لازم است این قصه‌ها را بر اساس نقش معرف کارکرد و کارکرد موجد نقش، طبقه‌بندی و تحلیل کنیم که در ادامه به آن می‌پردازیم. از این رو، برای آنکه بتوانیم از سازوکارهای حاکم بر قصه‌ها، تصویری روشن‌تر ارائه کنیم، قصه‌ها را از منظر دو مؤلفه اساسی رویکرد پراپ و اصولاً رویکردهای ساختارگرایانه، یعنی کارکرد و نقش بررسی می‌کنیم. از این منظر، قصه‌ی احمقان را واحد روایی خودبنیادی تعریف می‌کنیم؛ واجد دست‌کم یک نقش یعنی احمق معرف کنش/ کارکرد احمقانه یعنی بلاهت و برعکس، کنش/ کارکرد احمقانه معرف نقش احمق. از آنجا که نقش و کارکرد لازم و ملزوم یکدیگرند، این دو مؤلفه را در کنار هم بررسی می‌کنیم. برای شروع بررسی، ابتدا یک قصه از تیپ احمقان را از نظر می‌گذرانیم.

۵-۱. بررسی و تحلیل تیپ احمقان

اولین نمونه از قصه‌های احمقان که مارزلف از میان پیکره قصه‌های در دسترس تا زمان انتشار کتاب آورده، تیپ ۱۲۱۱ است که بر اساس آن، «زن ابله بعبع کردن بز را با خندیدن اشتباه می‌کند» (مارزلف، ۱۳۷۱: ۱۹۸). منابع این قصه عبارت‌اند از: مجموعه دو

جلدی *قصه‌های صبحی* (۱۳۴۲)، آل احمد (تئاتر نشین‌ها، ۱۰۱-۱۰۶)؛ الول ساتن (مشدی گلین خانم، ش. ۲۸) و روشن رحمانی (ص ۴۴۳-۴۴۸). همچنین این تیپ با 1387B در جیسون (۱۹۶۵) مطابقت دارد. خلاصه این تیپ بدین شرح است:

زن ابله (تازه‌عروس در الول ساتن و روشن رحمانی) خود را شست‌وشو می‌دهد (بادی از او خارج می‌شود در روشن رحمانی) که بز (گوساله در الول ساتن و بزغاله در روشن رحمانی) او را می‌بیند. بنا می‌گذارد به ور و ور کردن (نشخوارکردن در روشن رحمانی). زن خیال می‌کند که حیوان می‌خواهد این کار را به شوهر گزارش کند. زن لباس خود را به حیوان می‌دهد (در الول ساتن، زن ابتدا پیراهن، سپس چارقد، تمبان و همه لباس‌های داخل صندوق را روی گوساله می‌ریزد. در روشن رحمانی، زن هر چه را به سر و کله دارد پیش بزغاله می‌گذارد). مادرشوهر (در الول ساتن، جانجان، در روشن رحمانی، خسو) از در وارد می‌شود و با زن بگو مگو می‌کند. مادرشوهر باور می‌کند که حیوان حرف می‌زند (در روشن رحمانی، خسو با باور به حرف زدن بزغاله، لباس‌هایش را بر سر و روی او می‌ریزد و خود لخت و لوچ کنار عروس می‌نشیند). مادرشوهر زن را با چوب کتک می‌زند تا اینکه شوهر زن وارد می‌شود (در روشن رحمانی خسو که لخت و عور شده با گفتن عبارت، «ز گل پاک‌تر عروس مه {من}» گزارش خطای عروس را به شوهر خودش یا خسر می‌دهد و خسر نیز لباس‌هایش را به بزغاله می‌دهد). پسر وارد می‌شود و عروس کتک‌خورده خود را می‌بیند (در روشن رحمانی، پدر و مادر و عروس لخت خود را می‌بیند). پسر (در روشن رحمانی، اسم او احمد است و هوشیار و عاقل) تصمیم می‌گیرد که از دست کارهای احمقانه این سه از شهر برود. پسر از روستای خود به روستایی دیگر می‌رود. در بدو ورود، زنی چراغ به دست را می‌بیند که بوته‌ای در دست دارد و می‌خواهد آن را روشن کند؛ اما از بس نادان است نمی‌داند که می‌تواند آتش چراغ از بوته‌ها بگیرد. پس این کار را برای او انجام می‌دهد. دختر باور می‌کند که پسر اهل معجزه است و او را به خانه می‌برد. پسر با خود می‌اندیشد که نادان‌تر از خانواده خود این مردمان هستند (در روشن رحمانی، احمد به روستایی دیگر می‌رود و دو ماهی در منزل یک نفر کار می‌کند. اهل خانه تصمیم می‌گیرند دختر خودشان را به او بدهند. دختر با خیال ازدواج با احمد خیالبافی

می‌کند: با او عروسی می‌کنم، حامله می‌شوم، بچه‌دار می‌شوم، بچه بزرگ می‌شود، به باغ می‌رود تا گل بچیند، به حوضچه می‌افتد. دختر که فاطمه نام دارد صبح به سر حوضچه می‌رود و فریاد می‌زند بچه‌اش در حوضچه افتاده است. پدر و مادر بیدار می‌شوند و جویای حال ماجرا می‌شوند و فاطمه خیال‌بافی‌های خود را تعریف می‌کند. احمد با علم به اینکه این مردمان از خانواده او نادان‌تر هستند، آن آبادی را ترک می‌کند. مرد (در ال‌ول ساتن) از آن روستا به روستایی دیگر می‌رود. در آنجا درمی‌یابد که اهالی از ظروف خود یکبار استفاده کرده‌اند و کاسه‌ها و کماجدون‌ها را در جایی بیرون روستا می‌ریزند. او پس از دو ماه کار شبانه‌روزی و با شستن همان ظروف و فروختن آن‌ها به اهالی روستا، با کلی بار و بنه و ظرف و با علم به اینکه، اینان از دو گروه قبلی نادان‌تر هستند به روستای خود مراجعه می‌کند و پس از اینکه علت را از او جویا می‌شوند، می‌گوید: «اهل آبادی را اینقدر خر {نادان} دیدم، دیگه برای خرهای خودم دلم تنگ شد» (در روشن رحمانی، احمد پس از اینکه این افراد را نادان می‌یابد، به روستایی دیگر می‌رود. در بدو ورود پیرزالی را می‌بیند که کله گوسفندی را می‌شوید. کله از دستش می‌افتد و او با نادانی هرچه تمام‌تر، دسته‌ای علف می‌چیند و گوسفند را صدا می‌زند: «چیکی، چیکی! چیکی، چیکی!»). احمد کله را برمی‌دارد و به پیرزن می‌دهد. پیرزن تصور می‌کند که او از دنیایی دیگر آمده است، او را به نزد زن ارباب می‌برد که پسر خود را از دست داده است. احمد طی ماجراهای مختلف، از دست این افراد نادان نیز پای در گریز دارد و در پایان با دست پر، نزد خانواده مراجعه می‌کند).

۲-۵. تحلیل و بررسی

از دیدگاه کلاپ و یانیک که بنگریم شخصیت قصه در مقام احمق دانا از ضعف خانواده‌اش خبر دارد؛ از این رو برای فرار از این ضعف، تصمیم می‌گیرد که از دیار خود مهاجرت کند. در واقع، در این قصه همان‌گونه که از خلاصه رخدادها پیداست، مجموعه کنش‌ها و رفتارهایی که از یک یا چند نفر سر می‌زند که از منطق متعارف به دور است، قهرمان یا شخصیت اصلی داستان را در مقام قهرمان دانا وادار می‌کند که این وضعیت را تغییر دهد. از این حیث، این تغییر موقعیت با نوع ساختاری دوم از ۴ نوع

ساختاری پراپ متناظر است که بر اساس آن، قصه تک‌حرکتی به واسطه جفت کارکرد کار دشوار و انجام دادن کار دشوار، بسط می‌یابد. در این قصه، احمد با مسئله‌ای حل‌نشده و ظاهراً پیش‌پاافتاده و طنزآمیز روبه‌رو می‌شود و برای حل این مسئله، دست به انجام دادن کارهای عجیب و غریب و طنزآمیز می‌زند. طرح کلی آن عبارت است از:

بازگشت DEFGLMJNK حرکت ABC

قهرمان برای حل این مسئله، به سفر می‌رود؛ لیکن در موارد متعدد به افرادی برخورد می‌کند که از اعضای خانواده‌اش نادان‌ترند و از این رو، با علم به اینکه خانواده‌اش از این نادانان بهترند، به خانه باز می‌گردد. البته، گفتنی است که در این سفر خلاف سفر قهرمانان در قصه‌های جدی، قهرمان قصه با مجموعه کنش‌ها و اعمالی روبه‌رو می‌شود که غیرجدی بلکه کمیک و طنزآمیزند. در واقع، از یک منظر راز طنزآمیزی این قصه‌ها به کنش‌های طنزآمیز و غیرمترقبه آن‌ها نیز مربوط می‌شود. از این منظر، کنش طنزآمیز ممکن است از تشابهات، ظاهرسازی‌ها، امور ممکن/ غیرممکن و امور منتظره/ غیرمنتظره و جز این‌ها حاصل شود. از این رو، در این قصه، زن/ عروس نادان که صدای بز/ بزغاله/ گوساله را با صدای انسان یکی می‌پندارد (یعنی امر ناممکنی را ممکن می‌پندارد)، زر و زیور و لباس‌های خود را به آن حیوان می‌دهد. یا مادرشوهر نیز که حرف‌های عروس را باور کرده (باور امر غیرممکن)، یا او را به باد کتک می‌گیرد، یا اینکه او نیز چون عروس، لباس‌های خود را به حیوان می‌دهد. یا اینکه دخترچراغ به دست از اینکه نمی‌داند می‌تواند با چراغ بوته‌ها را روشن کند، کنشی احمقانه انجام می‌دهد، یا پیر زال که کله گوسفند را می‌شوید، به آن علف تعارف می‌کند و جز این‌ها. در واقع، در این کنش‌ها بخشی از طنزآوری و خنده (که البته حدت و شدت آن ممکن است از خواننده‌ای به خواننده دیگر فرق کند) به سبب تقابلی است که ممکن است بین دو امر ممکن/ ناممکن یا منتظره/ غیرمنتظره رخ بدهد.

از این رو، این قصه می‌تواند نقیضه قصه‌های جدی هم باشد. اینجا نیز، قهرمان به طرزی کنایی و طنزآمیز پیروزمندانه به خانه بازمی‌گردد! در واقع، از دیدگاه پراپ که بنگریم، انگیزه اصلی قهرمان برای ترک خانه که با کارکرد اول پراپ برابر است، مجموعه کنش‌هایی است که از دیگران و در اینجا، اهالی خانه سر می‌زند و قهرمان این

کنش‌ها را احمقانه در نظر می‌گیرد. قهرمان خانه را ترک می‌کند (کارکرد اول)، به مکان‌های مختلف می‌رود؛ ولی هر بار با انگیزه‌تر از قبل، مکان جدید را برای روبه‌رو شدن با وضعیت بهتر، ترک می‌کند. لیکن، قهرمان بدون آنکه توانسته باشد شرایط را به نفع خود تغییر دهد، ناامیدتر از گذشته به نزد خانواده برمی‌گردد، چون درمی‌یابد جملگی افراد، کنش‌هایی را انجام می‌دهند که از نظر او احمقانه بوده است. در اینجا البته آشکار است که نمی‌توان انتظار داشت کارکردهای این نوع قصه با کارکردهای قصه‌های پریان مورد نظر پراپ همخوانی پیدا بکنند. از این رو، از کارکردهای سی و یک گانه پراپ یا مشابه آن خبری در میان نیست، هر چند می‌توان با تسامح برخی کارکردها مانند عزیمت، روبه‌رو شدن با مشکل، حل مشکل و بازگشت را - که البته ماهیتی طنزآمیز دارند - در این نوع قصه‌ها ردیابی کرد. لیکن، به نظر می‌آید پیش از ردیابی تعداد کارکردها، لازم است ابتدا از ماهیت این کارکردها و از این رهگذر، از سنخ این گونه قصه‌ها - از اینکه به چه گونه‌ای تعلق دارند و ویژگی‌های آن گونه چیست - توصیفی ارائه کنیم. پرداختن به این موضوع مجال دیگری می‌طلبد.

۶. نتیجه

در این مقاله الگوی نقش معرف کنش و کنش موجد نقش در گزیده‌ای از قصه‌های عامیانه طنزآمیز از دیدگاه الگوی‌های ساختارگرایانه مانند پراپ و برمون بررسی شده است. از این رو، ضمن معرفی و مرور طبقه‌بندی پیشنهادی آرنه - تامپسون تلاش شده است تا گزیده‌ای از داستان‌های طنزآمیز ایرانی را بر اساس این الگوها بررسی و تحلیل شود. بر این اساس، با بررسی کلی قصه احمقان در پیکره دادگانی قصه‌های فارسی، می‌توان گفت درست است که احمقان در مجموع کنش‌های عجیب و غریب و نامتعارف انجام می‌دهند؛ لیکن این کنش‌ها را در جهانی متفاوت و دگرگونه از همین جهان فیزیکی واقعی انجام نمی‌دهند. در واقع، جهان قصه احمقان جهانی واقعی است، لیکن به چشم احمق به سبب بلاهتی که از خود نشان می‌دهد، به جهانی ناممکن اما محتمل بدل می‌شود. در واقع، شاید بتوان گفت که یگانه تفاوت مهم دنیای واقعی و دنیای احمق در این است که اقلام دنیای احمقان واجد / یا فاقد کیفیتی است که این واجد / فاقد در

جهان واقعی یافت نمی‌شود. از این رو، جهان احمقان هم به نوعی جهانی واقعی است و هم نیست. از این رو، می‌توان به برخی یافته‌ها به طور مشخص اشاره کرد:

(۱) قصه‌های طنزآمیز ایرانی این قابلیت را دارند که از دیدگاه الگوهای ساختارگرایانه بررسی شوند.

(۲) بخشی از قصه‌های طنزآمیز دربارهٔ سفاهت و بلاهت احمقان است. این نوع قصه‌ها ویژگی‌های مشترک با قصه‌های عامیانه و متمایز از سایر آن‌ها دارند.

(۳) جهان قصه‌های طنزآمیز احمقانی، جهانی غیرواقعی، لیکن محتمل است که به سبب بلاهت و سفاهت خاص احمقان حاصل آمده است.

درخصوص مطالعات آتی، این قصه‌ها این ویژگی را دارند که از دیدگاه رویکردهای روایت‌پژوهی تطبیقی با سایر قصه‌های طنزآمیز جهانی مقایسه شوند. همچنین، می‌توان این قصه‌ها را از دیدگاه رویکردهای روان‌کاوانه بررسی کرد. افزون بر این، فضای ذهنی احمقان را می‌توان از دیدگاه‌های روایت‌پژوهی شناختی و به ویژه الگوی فضاهای ذهنی هم بررسی و تحلیل کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله مستخرج از طرحی پژوهشی است که در صندوق پژوهشگران و فناوران کشور در دست اقدام است.

2. schwank
3. anecdotes
4. Oring
5. Degh
6. secular
7. sacred
8. performance
9. tales of lying
10. tall tale

۱۱ آقای جهاننداری مترجم فارسی کتاب مارزلف، از معادل «قصه‌های شوخی» استفاده کرده است که به نظر می‌آید در انتخاب معادل، به عامیانگی قصه‌ها و اینکه در سنت شفاهی ریشه دارند و نه مکتوب، کمتر توجه شده است.

۱۲. نگارنده در تحقیقی دیگر مبانی نظری قصه‌های عامیانه شفاهی را در دست اقدام دارد.

13. short story
14. novellett

15. novel

منابع

- الول ساتن، ل. پ. (۱۳۷۴). *قصه‌های مشدی گلین خانم*. تهران: نشر مرکز.
- آل احمد، جلال (۱۳۷۰). *تات‌نشین‌های بلوک زهرا*. تهران: امیرکبیر.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- رحمانی، روشن (۱۳۷۴). *افسانه‌های دری*. تهران: سروش.
- صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۴). *روایت پژوهی در زمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- صبحی، فضل‌الله (۱۳۴۲). *افسانه‌ها*. ج ۲. تهران: بی‌نا.
- مارزلف، اولریش (۱۳۷۱). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. تهران: سروش.
- Aarne, Antti & Stith Thompson (1961). *The Types of the Folktale*. FF Communications No. 184. Helsinki: Academia Scientarium Fennica.
- Dundes, Alan (1965). *The Study of Folklore* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Degh, Linda (1972). "Folk narrative". *Folklore and Folklife: an Introduction*. Ed R. M. Dorson. Chicago: The University of Chicago Press.
- Dundes, Alan (1997). "The Motif-Index and the Tale Type Index: A Critique". *Journal of Folklore Research*. Vol. 34. No. 3 (Sep. - Dec., 1997). pp. 195-202.
- El-Shamy, Hasan M. (2004). *Types of the Folktale in the Arab World. A Demographically Oriented Tale-Type Index*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press.
- Janik, V. K (1998). *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio Biographical Sources*. Westprt: Greenwood.
- Jason, Heda (1965). "Types of Jewish-Oriental Oral Tales". *Fabula*. No. 7. pp. 151-224.
- Jason, Heda (1972). "Structural Analysis and the Concept of the Tale Type". *Arv*. NO. 28. PP.35-54.
- Klapp, Orrin E. (1949). "The Fool as a Social Type". *American Journal of Sociology*. Vol. 55. No. 2 (Sep., 1949). pp. 157-162.
- Oring, Elliot (1989). "Between Jokes and Tales: on the Nature of Punch Lines". *Humor: International Journal of Humor Research*. NO. 2 (4). PP. 349.364.
- Propp, Vladimir Iakovelevich (1968). *Morphology of the Folktale*. Tr. Laurevce Scott. Ed. Svatava pirkova-jakobson.austin. university of Texas press.

- Thompson, Stith. (1955-1958). *Motif Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends* (revised and enlarged edition). Bloomington: Indiana University Press.
- Uther, Hans-Jöger (2004). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*. FFC 284. 619 pages. Issn 0014-5815; ISBN 951-41-0956-2. Part II: *Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales*. FFC 285. 536 pages. IssN 014-5815; ISBN 951-41-0962-7. Part III: *Appendices*. FFC 286. 285 pages. IssN 0014-5815; ISBN 951-41-0964-3. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004. Paper; n. p.

A Survey of Role Defining Function Model in Iranian Humorous Folktales

Abolfazl Horri^{1*}

1. Assistant Professor of English Language and Literature , Arak University – Arak – Iran

Receive: 25/08/2017 Accept: 14/01/2018

Abstract

This paper examines the Iranian humorous folktales through two patterns: the role defining function, and the function generating role, taken mostly from some structural-based approaches and models to narrative, Bremond's (1970) model, among others. The criticism raised against the traditional model such as AT (1928/1961) is that, being mostly based on the Type-Index and Motif-Index, they cannot reflect the different aspects of the humorous folktales in general, and Iranian folktales, in particular, and it is necessary to call for the other more structurally-based models such as those proposed by narrative grammarians like Bremond, who, following Propp's (1928) Morphology of Russian Folktales, has placed more emphasis on such concepts as the role defining function as well as the function generating role. Having taken the conceptual-empirical framework as its methodology, this paper tries, through redefining such concepts as an anecdote, joke, and tale as well as reviewing AT classification, to apply the role defining function as well as the function generating role on the Iranian humorous folktales with a narrowed focus on the Iranian numskull folktales. In this sense, a humorous folktale will be defined as an independent narrative unit in which a person or a group of people takes the role of a numskull through the functions they perform. In fact, their role defines their function, and their function generates their role.

Keywords: Humorous folktales; Role defining function; Function generating role; Numskull folktales; Typology.

*Corresponding Author's E-mail: a-horri@araku.ac.ir