مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال چهاردهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۵۱، صص ۱۳۷-۱۶۸
DOI: 10.22099/JBA.2021.39768.3974

کالبدشناسی تکنیک‌های بلاغی- زبانی روایت‌های فکاهی *مثنوی معنوی*

زهرا رجبی*

چکیده

خنده همچون زبان امری اجتماعی و عموماً وابسته به گفتار، اعمال و موقعیت‌های زبانی- معنایی نامتعارف و خلاف عادتی است که برای یک فرد در ارتباط با افراد، چیزها یا موقعیت‌های دیگر ایجاد می‌شود؛ ازاین‌رو باید همچون دیگر پدیده‌های اجتماعی و ارتباطی، آنچه به خندیدن افراد می‌انجامد نیز اصول و قواعد خاصی داشته باشد. آرتورآسا برگر، استاد برجسته و معاصر علوم ارتباطات، برهمین مبنا سال‌ها در ساختار زبان‌شناختی- معناشناختی طنز و فکاهی مطالعه کرده و برای آن الگویی زبانی- بلاغی شامل ۴۵ تکنیک را با عنوان «کالبدشناسی فکاهی» ارائه کرده است. ازآنجاکه تاکنون لطیفه‌ها و حکایت‌های طنز فارسی با این رویکرد بررسی نشده‌اند، در پژوهش حاضر ۷۶ روایت فکاهی موجود در *مثنوی مولانا* به‌عنوان اثری ادبی و پر از حکایت‌های طنز که صدها سال است در بین ایرانیان محبوبیت دارد، به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی کالبدشکافی شده است تا ضمن معرفی دیدگاه برگر، مشخص شود مهم‌ترین تکنیک‌های زبانی- معنایی به‌کاررفته در فکاهیات *مثنوی* کدام‌اند و اینکه از بین چهارنوع زبانی، منطقی، هویتی و کنشی کدام دسته تکنیک بیشترین تأثیر را در ساختار زبانی-بلاغی فکاهیات *مثنوی* دارند. براساس نتایج، از ۴۰۹ تکنیک موجود در فکاهیات مولوی،

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک z.rajabi_id@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۲۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۴/۷

تکنیک‌های منطقی، زبانی، ماهوی و کنشی به‌ترتیب با ۱۴۶، ۱۲۶، ۱۱۹ و ۱۸ مورد به کار رفته است. همچنین مشخص شد بین محتوای فکاهی‌های مشابه و تکنیک‌های موجود در آن ارتباط معناداری وجود دارد.

واژه‌های کلیدی: آرتورآسا برگر، ساختار زبانی- بلاغی، فکاهی، *مثنوی مولوی*.

۱. مقدمه

با اینکه در نگاه اول طنز یا فکاهی ژانری ادبی به شمار می‌رود؛ اما چون موضوع آن مقوله‌ی متن‌ها و بافت‌ها است، امری بسیار پیچیده و چندوجهی است؛ زیرا «به‌عنوان متن‌ها از قوانین گرامری تبعیت می‌کند، از پیوندهای معناشناختی بهره می‌گیرد و تأثیرها، تفکر و گرایش‌ها را منتقل می‌کند. در بافت‌ها [نیز]، به‌عنوان تجربه‌ای مشترک، فکاهی روابط اجتماعی و روان‌شناختی، فرایندهای شناختی، قواعد فرهنگی و قضاوت‌های ارزشی را می‌انگارد و آشکار می‌کند؛ بنابراین عجیب نیست که فکاهی موضوع پژوهش‌های عالمانه در رشته‌های زیادی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، پزشکی، زبان‌شناسی، ادبیات و تاریخ است» (Lewis,1989: ix). از زمانی‌که ارسطو انسان را «حیوان ضاحک» نامید و خنده را همتراز با خرد وجه تمایز انسان از سایر موجودات دانست (رک. حلبی، ۵۸:۱۳۷۷)، بزرگان تاریخ تفکر از افلاطون تا کانت، هگل، برگسون، فروید، راسکین و غیره با رویکردهای مختلف درباره‌ی آن تأمل و نظریه‌پردازی کرده‌اند (رک. حری، ۳۸:۱۳۸۷). هرچند تمام این اندیشمندان معتقدند ازآنجاکه «طنز در درون و بیرون عالم هنر، در داستان و واقعیت حضور دارد، کمابیش با قاطعیت می‌توان گفت که در باب طنز نظریه‌ای عام و جامع‌نگر نمی‌توان صادر کرد» (گات و مک‌آیورلوپز، ۲۲۷:۱۳۸۹)؛ اما باوجود توجهی که از گذشته و به‌ویژه در قرن اخیر در پژوهش‌های غربی به زوایا و مقوله‌های مختلف فکاهی و طنز شده و در تعاریف، اصطلاحات، انواع، رویکردها و سازوکارهای زبانی و معنایی آن تأملات کل‌نگر و قاعده‌مندی شده است، در مطالعات طنزپژوهی نظری و عملی فارسی بحث‌های جدید به‌ویژه با رویکردهای

زبان‌شناختی- معناشناختی چندان رواج و جایگاهی نداشته است و با مروری بر پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه مشخص می‌شود که غالب آن‌ها محتوامحور و بدون تکیه بر یک مبنا و نظریه‌ی عام و کل‌نگر هستند؛ البته از دلایل اصلی این امر کم‌توجهی به مقوله‌ی طنز و دشواری تعیین مرزبندی دقیق تفاوت‌های انواع مطرح‌شده در این ژانر و یافتن معادل‌های دقیق برای اصطلاحات این حوزه در زبان فارسی است؛ ازاین‌رو پژوهش حاضر بر آن است که حکایت‌های فکاهی *مثنوی* را بر اساس دیدگاه آرتورآسا برگر[1] (Arthur Asa Berger) و با رویکرد ساختاری- زبان‌شناختی به‌شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی بررسی و تحلیل کند تا ضمن معرفی و شناساندن این دیدگاه به پژوهشگران و علاقه‌مندان حوزه‌ی طنزپژوهی فارسی به این پرسش پاسخ دهد که بر اساس دیدگاه آسابرگر، مهم‌ترین شگردها و تکنیک‌های زبانی- ساختاری به‌کاررفته در روایت‌های فکاهی مولوی در *مثنوی* کدام‌اند و آیا بین محتوای این روایت‌ها و نوع خاص کاربرد این شگردها تناسب و ارتباطی وجود دارد.

۱.۱. پیشینه‌ی تحقیق

در پژوهش‌های خارجی مقاله‌های بسیاری بر اساس دیدگاه برگر انجام شده‌است؛ برای نمونه بویزن و والکنبورگ (Buijzen &Valkenburg) (۲۰۰۹)، در پژوهش «بسط‌دادن نوع‌شناسی فکاهی در رسانه‌های سمعی-بصری» ۳۱۹ آگهی تجاری فکاهی را بر این اساس بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که از ۴۱ تکنیک موجود در آگهی‌ها، ۷ تکنیک بیش از همه به کار رفته است. ماردیانا و همکاران (Mardiana & others) (۲۰۱۶)، نیز تکنیک‌های برگر را در یک مجموعه‌ی تلوزیونی طنز بررسی کرده و دریافتند که شگردهای زبانی و استفاده از داستان‌های با تکنیک‌های منطقی عامل خنده در این مجموعه هستند. در پژوهش‌های طنز فارسی نیز چند پژوهش درباره‌ی طنز در *مثنوی مولوی* انجام شده است؛ مانند «انگیزه‌های طنز و هزل در *مثنوی معنوی*» (ساکی، ۱۳۸۹) که انگیزه‌ی مولانا از آوردن طنز و هزل را واقع‌گرایی، معنی‌گرایی، نفی مطلق‌گرایی،

جنبه‌های تعلیمی هزل و روحیه‌ی شاد مولانا دانسته است. پارسانسب نیز در پژوهش «ساختارشناسی داستان‌های طنزآمیز *مثنوی*» (۱۳۸۶)، محورهایی چون مفاهیم متقابل، شخصیت‌های مقابل، اغراق، نشانه‌های طنزساز و غیره را در ساختار روایات طنز *مثنوی* بررسی کرده است؛ البته تمام این پژوهش‌ها محتوامحور هستند و ربطی به پژوهش حاضر ندارند. درباره‌ی دیدگاه برگر نیز تا جایی‌که جست‌وجو شد، تاکنون پژوهشی در طنزپژوهی فارسی انجام نشده و رویکرد پژوهش حاضر برای نخستین‌بار معرفی و استفاده شده است.

۲. چارچوب نظری

۱.۲. تعریف واژه‌ی هیومر (Humor)

در تبارشناسی لغوی، واژه‌ی هیومر از ریشه‌ی یونانی Humorem به‌معنی خلط یا طبع آدمی یعنی یکی از چهار خلط صفرا، سودا، بلغم و دم است که طبق آموزه‌های طب باستان، ثبات و ترکیب متعادل آن‌ها در بدن سبب تعادل خلق‌وخوی، اندیشه، احساس و روحیه‌ی آدمی بوده است (رک. Graner, 2004: 142؛ موسوی، ۱۴:۱۳۸۵؛ حری، ۴۱:۱۳۸۷؛ اصلانی، ۲۱۶:۱۳۸۹). این واژه در طول تاریخ سه مرحله‌ی دگرگونی داشته است: «اولی که همان ریشه‌ی لغوی آن است، چهار وجه از وجود خودمان را توصیف می‌کرده است. در گام دوم، یک شخص را آنچنان‌که به‌طورکلی در حالت یا خُلق خوب یا بد بوده، نشان می‌داده است و امروزه تبدیل شده به توصیفی از چیزی که ما را می‌خنداند» (Graner, 2004: 142). بدین‌ترتیب و در معنای اخیر «انتساب شادی و سرخوشی به این کلمه برمی‌گردد به بعد از استفاده شکسپیر [از آن] در اواخر سال‌های ۱۶۰۰ میلادی» (Machovec, 2012: 4).

ازنظر اصطلاحی در دانش‌های مختلف تعاریف مختلفی از Humor شده است. چنان‌که به تعبیر روان‌شناسان «اصطلاح هیومر می‌تواند برای توصیف فرایندی به کار رود که با یک محرک خنده‌دار مانند جک یا کارتن آغاز می‌شود و با برخی پاسخ‌ها که گواه

لذتی تجربه‌شده مانند خنده است، خاتمه می‌یابد» (Latta,1999:29). در تعریف جامعه‌شناسان هیومر «ارتباطات سرگرم کننده‌ای است که سبب ایجاد احساسات و ادراکات مثبت در فرد، گروه یا سازمان می‌شود» (Romero & Cruthirds, 2006: 59)؛ یا این تعریف که در ساده‌ترین حالت، هیومر را می‌توان هر پیام اجتماعی تعریف کرد که قصد دارد خنده یا لبخند را تحریک کند (Ziv,1988:79). در فلسفه‌ی هنر نیز «عموماً فکاهی به‌مثابه‌ی چیزی که ارزشی داشته، لذت‌بخش بوده و با مردم به اشتراک گذاشته شده تا خنده‌دار/ سرگرم‌کننده باشد» (Rashik,1985:1-2)، تعریف شده است. در ادبیات فارسی نیز هیومر «سخنی است نغز و باریک که باعث انبساط خاطر می‌شود» (حری، ۱۳۸۷: ۴۱) که تقریباً با سایر تعاریفی که آمد یکسان است؛ بنابراین «اگر چیزی، خواسته یا ناخواسته، موفق شود خنده یا لبخند را از کسی برون بکشد، می‌تواند شامل Humor شود» (Jay, 2003: 306). در پژوهش حاضر همین تعریف مدنظر است؛ البته صاحب‌نظران حوزه‌ی طنزپژوهی همچنان در تعریف دقیق این اصطلاح اختلاف‌نظر دارند و معتقدند «تلاش برای به‌دست آوردن یک معنی واحد و مورد پذیرش جهانی برای Humor مانند جست‌وجوی هوش و استعداد است که هیچ‌کدام تعریف مشخصی ندارند» (Machovec, 2012: 3).

۲.۲. معادل فارسی واژه‌ی Humor

درباره‌ی اینکه معادل فارسی این اصطلاح چه واژه‌ای قرارمی‌گیرد، حلبی با نظر به آثار و فرهنگ‌های فارسی و عربی آن را معادل «تملُّح» (به شوخی وانمودن چیزی) (حلبی، ۱۱۵:۱۳۷۷)، «خُزعاله» (المزاح و اللعب) (همان: ۱۲۱)، «دُعابه» (بازی و شوخی) (همان: ۱۲۴)، «طیبت» (خوش‌طبعی و مزاح) (همان: ۱۴۷) و «فکاهت» به‌معنی (گفت‌وگوی ارباب اُنس) و معادل غربی آن را «عبارت از هر چیزی که خنده‌ناک باشد» (همان: ۱۵۲) آورده است. در آثار متأخرتر نیز فکاهه، مطایبه، طنز، شوخ‌طبعی و لطیفه را معادل هیومر آورده‌اند (رک. موسوی، ۱۴:۱۳۸۵؛ حری، ۴۱:۱۳۸۷؛ اصلانی، ۲۱۶:۱۳۸۹) که البته از

دیدگاه کل‌نگر، به‌ویژه با نظر به تعاریف بیان شده از این کلمه، همه‌ی این موارد می‌تواند صحیح باشد. همان‌طور که در زبان انگلیسی نیز ۲۶ اصطلاح مختلف ازجمله سرگرمی، لطیفه، ریشخند، پارودی، کمدی، مضحکه، استهزا، طنز، طعنه، بذله، متلک، شوخی، لودگی، شوخی خرکی، مسخره‌بازی و غیره را به‌عنوان نمودهای مختلف کلمه‌ی Humor دانسته‌اند و البته همچنان این فهرست را ناقص می‌دانند (Machovec,2012:5-6)؛ اما ازآنجاکه هرکدام از این کلمات در دایره‌ی اصطلاحات طنزپژوهی تشخص و تمایز خاص خود را دارند، در این پژوهش به‌سبب اینکه در میان معادل‌های موجود در منابع فارسی کلمه‌ی فکاهی، با تعبیر آنچه که سبب خنده می‌شود، به نظر از سایر کلمات عام‌تر بود، ملاک و معادل Humor قرار گرفته است؛ البته ازمنظر عام‌بودن، واژه‌ی «طنز» (Satire) را نیز می‌توان از وجهی معادل Humor در نظر گرفت.

۳.۲. طنز و فکاهه در متون عرفانی

به‌طورکلی سادگی زبان، هنجارگریزبودن، عادت‌زدایی، غافل‌گیری، تناقض، ایجاز، اغراق و عامیانه‌بودن را ازجمله مهم‌ترین مختصات زبانی آثار طنز می‌دانند (رک. صفوی، ۱۶:۱۳۸۴). از سویی به‌سبب اینکه زبان عارفان به‌ویژه عرفایی چون مولانا در عین سادگی ظاهری، زبانی اشاره‌ای، متناقض، خیال‌انگیز، نسبی و دو وجهی است (رک. شفیعی کدکنی، ۱۶۷:۱۳۷۷)، می‌توان گفت بین طنز و عرفان از حیث ویژگی‌های کلی زبانی اشتراکات بسیاری وجود دارد. از بعد معنایی و مفهومی نیز «کارکردهای چندگانه‌ی طنز (Satire) و فکاهی (Humor) [مانند] تاختن به، انتقادکردن، تعلیم‌دادن، سرخوش‌کردن و/ یا سرگرم‌کردن» (Twark, 2012: 2) را مهم‌ترین عوامل و سبب توجه به طنز و فکاهی در برابر نابهنجاری‌های فردی و اجتماعی می‌دانند. ازسوی‌دیگر چون «طنز صوفیه هم چاشنی اجتماعی دارد و هم ذوق فلسفی، طنزی است واقع‌بین با روح انسانی که شکل تعالی یافته‌ی طنز عامیانه است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۱۵۷–۱۵۸)؛ زیرا صوفی طناز نیز عارفی کمال‌جو است که با عقیده و عمل پست و بی‌اساس می‌ستیزد و در پی اصلاح

انسان و جامعه است. همان‌طور که طنزپرداز «هم مثل یک واعظ می‌خواهد دیگران را نسبت به امری تشویق یا متقاعد کند» (پلارد، ۴:۱۳۷۸)؛ یک عارف نیز زهر و تلخی تاختن به کاستی‌های فردی و اجتماعی را به شهد شوخی و طنز می‌آمیزد تا بر درک مخاطب عامی بیفزاید، او را جذب کند و آن‌گاه ویژگی‌های نیک اخلاقی و سلوک عرفانی را در خلال دانسته‌های خود او به او بیاموزد (رک. فولادی، ۳۷:۱۳۸۶؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۱۷۱-۱۷۰)؛ بنابراین از بعد معنایی نیز وجود طنز در آثار عرفانی هم به‌سبب جنبه‌ی اعتراضی، روشنگری و تعلیمی و هم جنبه‌ی سرگرمی آن امری ضروری است، چنان‌که زرین‌کوب وجود داستان‌های طنز و هزل را در خلال تعالیم اخلاقی- عرفانی *مثنوی* برای «رعایت حال مستمع» (همان، ۶۳:۱۳۶۸) و جلب‌توجه او دانسته است،، همان‌گونه که خود مولانا نیز اذعان دارد که «هزل تعلیم است آن را جد شنو// تو مشو بر ظاهر هزلش گرو» (مولوی، ۱۳۷۹، دفتر۴: ۳۵۵۹). البته رابطه‌ی طنز و عرفان بسیار چندوجهی و پیچیده‌تر از این است؛ اما چنان‌که اشاره شد، از بعد ماهوی و معنایی و از بعد زبانی این دو مقوله بسیار به هم نزدیک هستند تا جایی‌که حتی گفته شده «طنز عرفان وارونه است» (Conrad,1980:240).

۴.۲. جایگاه مطالعات زبان‌شناختی در فکاهی

به گفته‌ی امبرتو اکو (Umberto Eco) « برخی از متون «باز»اند... و همراهی خواننده را در تولید معنا طلب می‌کنند، حال آنکه بعضی متون دیگر (داستان‌های فکاهی و پلیسی) بسته‌اند و واکنش خواننده را از قبل تعیین می‌کنند» (سلدن، ۲۲۲:۱۳۹۲)؛ بنابراین ازآنجاکه در آثار طنز عموماً معنا از پیش ساخته است، «توانایی درک‌کردن و کاربرد فکاهی نتیجه‌ی کاربرد استادانه‌ی زبان است» (Shade,1996:7)؛ ازاین‌رو موفقیت این متون به‌ویژه در روایت‌های فکاهی و طنز کوتاه، بسیار به توانایی هنری طنزپرداز وابسته است؛ زیرا در این موارد ظرفیت و مجال پرداختن به حواشی نیست و «مواد باید بر اساس دیدگاهی از تأثیرگذاری مرتب شوند و تمرین‌های بسیار مفیدی از توانایی ذهنی برای گزینش و حذف

باید وجود داشته باشد» (Hill, 2017:78) تا طرح فشرده‌ی یک داستان کوتاه فکاهی موفق باشد؛ بنابراین انتخاب یک ابژه ازمنظری انتقادی در کنار هنرورزی طنازانه سبب تبدیل آن به داستانی فکاهی می‌شود. این هنرورزی در متون طنز زبان–معنامحور و مبتنی بر استفاده‌ی شگردهای بلاغی و نحوه‌ی خاص کاربرد زبان و به عبارتی، زبان‌شناختی–معناشناختی است.

۵.۲. نظریه‌ی کالبدشناسی فکاهی (An Anatomy of Humor)

نظریه‌ی آرتورآسا برگر درباره‌ی فکاهی مبتنی بر نوع‌شناسی شگردهای بلاغی– زبانی در ایجاد فکاهی است. از دیدگاه زبان‌شناسی، بلاغت تنها به زبان ادبی تعلق ندارد؛ بلکه بین زبان به‌طورکلی و عناصر و صناعات بلاغی چون مجاز، جناس، تشبیه، استعاره، کنایه، ابهام و غیره ارتباط تنگاتنگی وجود دارد و اگرچه صناعات بلاغی در قالب لیستی از اصطلاحات و ابزارهای منظم در کتاب‌های بلاغت آمده‌اند، به‌عنوان پدیده‌ای تاریخی در همه‌جا و همواره در گفتار و به‌عنوان یکی کنش ارتباطی وجود دارند (Haase, 2014: 28). بر همین اساس برگر سال‌ها جهت نشان‌دادن تکنیک‌های بلاغی (rhetorical technique) برای ساختن فکاهی و لطیفه یا ایجاد خنده در سطح ساختارهای زبان‌شناختی– معناشناختی تلاش کرد (Palmer,1987:40). از دیدگاه او همان‌طور که بلاغت هنر آراستن و متقاعدکردن ازطریق شگردهای زبانی– معنایی است، در متون فکاهی و طنز نیز ابزارهای بلاغی برای تأثیر و اقناع در ساختارهای زبان‌شناختی یا معناشناختی خاصی به کار رفته است (Weaver,2015:331)؛ زیرا «هم بلاغت و هم زبان‌شناسی زبان را به‌عنوان ابزار ارتباطی می‌دانند و در هر دو مورد تمرکز بر تلاش‌های تفسیریِ استفاده‌ی هدفمند از بلاغت به‌عنوان ابزار انسان بودن (bingeshuman) است» (Haase,2014:29). برگر درباره‌ی کار خود می‌گوید: «پراپ (Propp) در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان ۳۱ کارکرد را پیشنهاد می‌دهد که کنش‌های شخصیت‌هایی که نقش اساسی در قصه‌های پریان دارند، توصیف می‌کند. این کارکردها به ما کمک می‌کنند تا بفهمیم متن‌های روایی چگونه کار

می‌کنند.... من وقتی کار پراپ را خواندم که کار تکنیک‌های فکاهی را تمام کرده بودم و ۴۵ تکنیک را استخراج کرده بودم که خصلت آن شبیه کارکردهای پراپ بود» (Berger, 2016:490).

او این۴۵ تکنیک یا ابزار را در ذیل ۴ گروه اصلی (زبانی، منطقی، ماهوی و کنشی) قرارداد و نوع‌شناسی‌ای ایجاد کرد که «مسلماً یک منبع عالی برای واسازی فکاهی و لطیفه‌ها است و کامل‌ترین گونه‌شناسی در دسترس درباره‌ی ابزارهای بلاغی فکاهی است» (Weaver,2015:331) و بر مبنای همین شباهت کارش با نظریه‌ی پراپ، نظریه‌ی خود را «کالبدشناسی فکاهی» نامید (Berger,2016:490). برگر بر این اساس که «درست است که کل بیش از جمع اجزا است؛ اما برای درک کل باید به اجزا نگاه کرد» (پلارد، ۱۳۷۸: ۶۲)، دریافت که در انواع فکاهی، طنز، لطیفه و... اجزا و تکنیک‌های بلاغی- زبانی ثابتی (۴۵ تکنیک) وجود دارد «که در ترکیب‌های مختلف می‌تواند در لطیفه‌ها یا هر نوع دیگر فکاهی به کار رود. این تکنیک‌ها DNA فکاهی هستند و درباره‌ی همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی فرهنگ‌ها صادق هستند» (Berger,2016:491-492). البته باید دقت داشت که نظریه‌ی او «درباره‌ی تکنیک‌هایی نیست که به کار می‌رود تا افراد را متقاعد کند که به چیزی معتقد باشند؛ بلکه [درباره‌ی] تکنیک‌هایی است که می‌تواند استفاده شود تا مردم را به خندیدن «متقاعد کند»» (Berger,1995:53). این تکنیک‌ها به ما «می‌گوید آنچه که ما را می‌خنداند متفاوت از این است که چرا می‌خندیم» (Berger,2016:491). درواقع این تکنیک‌ها به ما می‌گویند در برخورد با نوشته‌ی فکاهی و طنز یا شنیدن یک لطیفه چه‌چیزی در ساختار خود زبان وجود دارد که مردم را می‌خنداند، نه اینکه چرا مردم می‌خندند یا چیزی را خنده‌دار می‌یابند. برگر ۴۵ تکنیک خود را در چهار گروه بدین صورت نشان داده است[۲]:

تکنیک‌های فکاهی بر اساس گروه

زبان	منطق	ماهیت	کنش
تلمیح	بی‌معنایی	قبل/ بعد	تعقیب
گزافه‌گویی	تصادف	تقلید مضحک	دلقک‌بازی
تعریف	قیاس	کاریکاتور	سرعت
اغراق	فهرست‌ها	عجیب غریب	
شوخی	اتفاقی	خجالت	
کودک‌ماندگی	مقایسه	دیده شدن	
توهین	ناامیدی	گروتسک	
کنایه	نادانی	تقلید	
ملانقطی	اشتباهات	جعل هویت	
سوءتفاهم	تکرار	ادا درآوردن	
جناس/ بازی با کلمه	واژگونی	پارودی	
حاضرجوابی	سرسختی	مقیاس	
تمسخر	مضمون/ تغییر	کلیشه‌ها	
هجو	نقاب‌زدایی		
طنز			

(Berger,1997:3) Techniques of Humor According to Category

البته او برای سهولت استفاده از تکنیک‌ها آن‌ها را بر اساس حروف الفبا شماره‌گذاری کرده‌است[۳] و در حین تحلیل حکایت‌های فکاهی و طنز به‌جای نوشتن نام تکنیک‌ها از شماره‌ی آن‌ها استفاده می‌کند. به‌عقیده‌ی او همین کار یعنی تقلیل‌دادن یک لطیفه یا روایت فکاهی به یک فرمول خودش خنده‌دار است (Ibid:495).

۳. بحث و بررسی

در ابتدا برای آشنایی با نظریه‌ی برگر ساختار زبان-معناشناختی چند روایت کوتاه فکاهی از دفترهای مختلف *مثنوی* بر اساس این نظریه بررسی می‌شود؛ سپس نتایج کلی کالبدشکافی روایات فکاهی هر ۶ دفتر در قالب آمار ارائه خواهد شد.

۱.۳. کالبدشکافی چند روایت فکاهی در *مثنوی* معنوی

لازم است ذکر شود که برای آسانی کار در این پژوهش نیز تکنیک‌ها بر اساس شماره‌هایی که خود برگر برای هر تکنیک گذاشته و در قسمت پی‌نوشت آورده شده است، شماره‌گذاری شده‌اند.

۱.۱.۳. نحوی و کشتیبان

آن یکی نحوی به کشتی در نشست — رو به کشتی‌بان نهاد آن خودپرست
گفت هیچ از نحـو خواندی گفت لا — گفـــت نیـــم عمـــر تو شد بر فنا
دل شکسته گشـت کشتیبان ز تـاب — لیک آن دم کـرد خاموش از جواب
باد کشتـــی را به گردابـــی فکنـــد — گفـت کشتیبـــان بـــدان نحوی بلند
هیچ دانـی آشنـــا کـــردن بگـــو — گفت نی از من تـــو سباحی مجـــو
گفت کلی عمرت ای نحوی فناست — زانکه کشتی غرق این گردابهاست

(مولوی ، ۱۳۷۹، دفتر۱: ۱۲۴-۱۲۵)

تکنیک‌های موجود در ساختار این روایت عبارت‌اند از:

۱۵. عجیب‌غریب: معمولاً «نویسندگان از شخصیت‌های عجیب‌غریب و نامتعارف برای خلق فکاهی استفاده می‌کنند. این شخصیت‌های عجیب‌غریب عموماً برخی از اقسام - خسیس، مردم‌گریز، می‌خواره، لاف‌زن و فخر فروش هستند؛ کسانی‌که نمی‌توانند خودشان را کنترل کنند و معمولاً به زرنگی‌شان خاتمه داده می‌شود و درس‌های دردناکی می‌گیرند» (Berger, 1997:16). چنان که مشخص است، شخصیت نحوی عالم

فخرفروشی است که دیگران را به‌سبب بی‌بهره بودن از دانش نحو تحقیر می‌کند و همین امر درس دردناکی را در پایان روایت برای او به‌همراه دارد.

۳۳. حاضرجوابی: «اصطلاح حاضرجوابی... شامل شخصیتی است که به توهین‌های باریک، کوبنده و پوشیده به‌شیوه‌ای شوخ‌طبعانه و هوشمندانه پاسخ می‌دهد» (Ibdi:35). چنان‌که مشخص است، کشتیبان به صورتی هوشمندانه پاسخ طعنه‌ی نحوی را به شیوه‌ی خود او در موقعیتی مناسب می‌دهد و اتفاقاً همین حاضرجوابی عامل اصلی تبدیل این روایت به یک ماجرای فکاهی است.

۴۰. اندازه (مقیاس): ازآنجاکه «حاضرجوابی می‌تواند از جناس، کنایه، قیاس یا دیگر تکنیک‌های فکاهی استفاده کند» (Ibdi:35)، در اینجا نیز حاضرجوابی کشتیبان همراه با دو تکنیک کنایه (شماره‌ی ۲۶) و اندازه (شماره‌ی ۴۰) همراه است. تعبیر «نیم عمر برفنا بودن» به‌صورت کنایی به‌معنای بی‌فایده‌بودن و تباه‌شدن زندگی است. در تکنیک اندازه یا مقیاس نیز شخصیت‌ها به‌وسیله‌ی چیزهای خیلی بزرگ یا خیلی کوچک، مقایسه و برابر هم قراردادن شخصیت‌ها و چیزها بر اساس اندازه و درگیرکردن آن‌ها از این طریق در موقعیتی مضحک (Ibdi:41) سبب خلق موقعیت‌های کمیک و خنده‌دار می‌شوند. آنچه که در این روایت فکاهی حاضرجوابی کشتیبان را تقویت کرده است، تقابل بین دو اندازه‌ی نصف و تمام و درنتیجه تقابل بین مفهوم کنایی بی‌ثمربودن نصف عمر کشتیبان به‌سبب دوری او از علم نحو و معنای واقعی فناشدن کل عمر نحوی به‌سبب طوفان و غرق شدن کشتی و مسافران است.

۲۱. نادانی: شخصیت نادان یکی از عناصر بسیار رایج در ژانر طنز است و به اشکال مختلف نمود می‌یابد. در مجموع «دو نوع جهل کمیک وجود دارد: بعضی شخصیت‌ها احمق هستند و نادانی خود را در طول نمایش نشان می‌دهند، درحالی‌که بقیه نادانی را با فریب‌دادن یا فریب‌خوردن به‌وسیله‌ی دیگر شخصیت‌ها می‌سازند» (Ibdi:21). در این روایت کوتاه ابتدا به نظر می‌رسد ازنظر نحوی، کشتیبان چون بی‌خبر از علم نحو است، فردی نادان است که

نیمی از عمرش بیهوده و تلف شده‌است، حال آنکه در انتهای روایت مشخص می‌شود نادان حقیقی خود اوست که فریب علم و دانش سطحی خود را خورده است.

۵. قبل/ بعد: در این تکنیک نوعی استحاله و گسترش در یکی از شخصیت‌ها ایجاد می‌شود. «در بعضی موارد کسی... بر یک فرد برنده که قبلاً او را به شکل یک شخص احمق درآورده بود، غالب می‌شود» (Ibdi:8). در این فرایند شخص برنده طی یک دگرگونی تبدیل به شخص بازنده می‌شود. همان‌طور که نحوی در انتهای روایت از جایگاه فرد برتر و غالب به فردی فرودست و محتاج ترحم تغییر شخصیت می‌دهد.

۴۳. کلیشه: «کلیشه‌ها معمولاً دیدگاهی درباره‌ی خصوصیات و الگوهای رفتاری نوعی برخی از گروه‌های مردم مبتنی بر موضوعاتی چون قومیت، نژاد، ملیت و مذهب است» (Ibdi:43). در این روایت نیز رفتار تیپیکال و نوعی عالمان فخرفروش متکبر که افراد عامی را دون خود می‌دانند، دستمایه‌ی خلق فکاهی قرار گرفته و در ضمن آن به این گروه نیز تاخته و از آن‌ها انتقاد کرده است.

۳۹. طنز: چنان‌که پیش از این بیان شد، مقوله‌ی طنز از موارد بسیار پیچیده است. برگر نیز دراین‌باره می‌گوید: «تعریف طنز موضوعی بسیار سخت و بحث‌انگیز است. برای هدف ما، طنز را تکنیکی فرض می‌کنیم که شامل دست‌انداختن و مسخره‌کردن حماقت، نابخردی و نقص افراد، سازمان‌ها و جامعه است. در طنز غالباً یک بُعد ضمنی اخلاقی وجود دارد. با اشاره‌کردن به اینکه چقدر تمام ما نادان هستیم، پیشنهاد می‌دهد که برای وضع موجود باید فکری کرد» (Ibdi:39). بدین‌ترتیب در این دیدگاه طنز باید حتماً به عادت، نگرش و تفکر نادرست و نقصی اشاره کند که جنبه‌ی عام پیدا کرده و به‌نوعی تبدیل به معضلی جمعی شده‌است؛ ازاین‌رو با مسخره‌کردن آن به‌صورت کنایی می‌فهماند که باید برای تغییر آن فکری کرد. چنانچه در این روایت فکاهی نیز تصور خودبرتربینی عالمان و غرور برآمده از جایگاه اجتماعی حاصل از آن که ناگزیر تحقیر دیگر افراد عادی را به‌همراه دارد، کلیشه و نگرش جمعی اشتباهی است که اغلب در جامعه رواج دارد و

این روایت طنز با استفاده از شگردهایی چون نادانی و قبل/ بعد لزوم تغییر در این جنبه‌ی منفی اخلاقی رایج میان طبقه‌ی اهل علم را یادآوری می‌کند.

بنابراین فرمول ساختاری روایت فکاهی نحوی و کشتیبان ۱۵-۳۳-۴۰-۲۱-۵-۴۳-۳۹ و تکنیک قالب آن نیز حاضرجوابی خواهد بود.

۲.۱.۳. دیدن زرگر عاقبت کار را:

آن یکـــی آمــد به پیش زرگری — کـــه ترازو ده کـــه برسنجم زری
گفـت خواجه رو مرا غلبیر نیست — گفت میزان ده بدین تسخر مایسـت
گفـت جارویی نـدارم در دکـــان — گفت بس بس این مضاحک را بمان
من ترازویـــی که می‌خواهم بده — خویشتـن را کـــر مکن هر سو مجه
گفـت بشنیدم سخـــن کـر نیستم — تـــا نپنـــداری کـــه بی معنیستم
ایـن شنیـــدم لیک پیری مرتعش — دســـت لرزان جسم تـــو نامتعش
پـس بگویـی خواجه جارویی بیار — تا بجویـــم زرّ خـــود را در غبار
چـون بروبی خاک را جمع آوری — گوییـــم غلبیر خواهـم ای خـــری
مـــن ز اول دیـــدم آخـر را تمام — جـــای دیگـر رو از اینجا والسلام

(مولوی، ۱۳۷۹، دفتر۳: ۱۴۰-۱۴۱)

در دیالوگ‌های این فکاهی کوتاه ۴ تکنیک به کار رفته است که عبارت‌اند از:

۳۶. تمسخر: مسخره‌کردن اساساً دست‌انداختن است و «شامل «تفریح‌کردن» و خنده‌ی تحقیرآمیز افکندن برکسی یا چیزی است؛ یعنی ما افراد یا نهادها/ سازمان‌ها (یا هر چیزی را) «مضحک» جلوه می‌دهیم» (Berger, 1997:37). در این روایت نیز زرگر به‌جای اینکه از ابتدا مستقیم و صریح بگوید ترازویش را نمی‌دهد، گویی تعمداً قصد تفریح و بازی‌کردن با پیرمرد را دارد و با پاسخ‌هایش مرد خواهنده را دست می‌اندازد و بازیچه می‌کند؛ حتی مرد خواهنده از او درخواست می‌کند که این مسخره‌کردن او را تمام کند.

۲۲. تقلید: در این تکنیک شخصیت وانمود می‌کند چیز دیگری است یا به یک حالت و وضعیت تظاهر می‌کند (Ibdi:23). چنان‌که در اینجا زرگر به نشنیدن و متوجه‌نشدن سخن مرد تظاهر می‌کند و همین سبب می‌شود مرد خواهنده نیز تصور کند که او واقعاً کر است.
۳۴. تکرار: مربوط به شخصیت‌هایی است که عمل یا گفته‌ای را تکرار می‌کنند و اغلب مربوط به شخصیت‌هایی است که به نوعی مشخصه‌هایی چون وسواس ذهنی، خساست، فراموشی یا مانند آن را دارند (Ibdi:35). در این روایت نیز تکرار سؤال مرد خواهنده و تکرار پاسخ‌های بی‌ربط زرگر که می‌تواند برآمده از وسواس ذهنی و خساست او باشد، یکی از عوامل مهم در ایجاد فضای فکاهی روایت است.
۱. بی‌معنایی: این خصیصه بیشتر با منطق مرتبط است و درباره‌ی شخصیت‌هایی است که ظاهراً اعمال و سخنانشان مضحک و بی‌معنی است (Ibdi:5). درواقع شخصیت کارهایی می‌کند که اگرچه مضحک و بی‌معنی است، ازنظر منطقی بر اساس نوعی تفکر منطقی بنا شده‌است. همان‌طور که اگرچه سخنان و پاسخ‌های زرگر ظاهراً بی‌ربط هستند، درنهایت مشخص می‌شود که بر اساس نوعی منطق، حتی بعید و نامحتمل، مبتنی هستند و همین پوچی و بی‌معنایی سبب ایجاد این دیالوگ نامتعارف دوطرفه و عاملی است که مخاطب را وادار به لبخند یا خنده می‌کند. این تفکر عجیب ولی منطقی برآمده از ذهن وسواسی مرد زرگر است که در او این ارتباط منطقاً ممکن اما فرضی را برقرار کرده است:

۱- پیرمرد لرزان ← ترازو
۲- ریختن طلا ← جارو
۳- جداکردن طلا ← غربال
ترازو= غربال= جارو

بنابراین طبق نظر برگر فرمول ساختاری این روایت فکاهی ۳۶-۲۲-۳۴-۱ و تکنیک غالب آن هم بی‌معنایی خواهد بود.

۳.۱.۳. مات‌کردن دلقک شاه ترمذ را

شاه با دلقک همی شطرنج باخت — مات کردش زود خشم شه تاخت
گفت شه شه و آن شه کبرآورش — یک یک از شطرنج می‌زد بر سرش

که بگیر اینـــک شهت ای قلتبـــان | صبر کرد آن دلقک و گفت الأمـان
دست دیـــگر باختن فرمـــود میر | او چنان لرزان که عور از زمهریـــر
باخت دست دیگر و شه مات شد | وقت شه شه گفتن و میقات شـــد
برجهید آن دلقک و در کنـج رفت | شش نمد برخود فکند از بیم تفت
زیر بالش‌ها و زیر شـــش نمـــد | خفـت پنهـــان تا ز زخم شه رهد
گفت شه هی‌هی‌چه‌کردی‌چیست‌این | گفت شه شه شه ای شاه گزین
کی توان حق گفت جز زیر لحـاف | با تـو ای خشم آور آتـش سجاف

(مولوی، ۱۳۷۹، دفتر۵: ۸۵۶)

در این روایت طنز نیز که شاه ترمذ با دلقک خود دو دست شطرنج بازی می‌کند و هر دو بار دلقک به سرعت پیروز می‌شود و به شاه عصبانی اعلان کیش و مات می‌کند، این تکنیک‌ها وجود دارد:

۲۵. توهین: توهین یا ناسزاگویی «استفاده‌ی مستقیم از کلام تهاجمی برای تنزّل‌دادن یک شخص یا موضوعات دیگر (برای نمونه یک سازمان) است. ناسزاگویی شامل مقایسه‌های وحشیانه، تاختن به جنبه‌های جنسی یک فرد، طعنه به چیزهای شرم‌آوری که در گذشته انجام شده و چیزهایی شبیه این است. توهین به‌خودی‌خود خنده‌آور نیست و باید تکنیک‌های دیگر را به کار برد تا فکاهی ایجاد شود.... ناسزاگویی از روش‌های بسیار خطرناک برای ایجاد خنده است؛ اما معمولاً استفاده می‌شوند» (Berger, 1997:26). در اینجا نیز پادشاه که از باختن از دلقک خشمگین شده است، به او دشنام جنسی قلتبان (دیوث) می‌دهد؛ البته این دشنام به‌تنهایی عامل خلق خنده نیست؛ ولی به‌عنوان یکی از رفتارهای نوعی پادشاهان نسبت به دلقک‌ها در کنار تکنیک‌های دیگر برای فضاسازی کمیک لازم است.

۴۱. دلقک‌بازی: این تکنیک «نوعی کمدی فیزیکی است که شامل چیزهایی چون شخصیت‌هایی که به صورت خودشان کیک پرتاب می‌کنند، کتک‌خوردن با جاروی گردگیری، جنگ‌های کمیک... و دیگر فعالیت‌های این‌چنینی است. دلقک‌بازی‌ها «ناپخته»

تصور می‌شوند؛ اما تکنیکی بسیار رایج از کمدی‌اند» (Ibdi:42). درگیری فیزیکی شاه و دلقک و واکنش پادشاه نسبت به باختش که در عین اینکه به دلقک دشنام می‌دهد یکی‌یکی مهره‌های شطرنج را به‌طرف او پرتاب می‌کند و همچنین عکس‌العمل دلقک در دومین برد خود که ابتدا می‌گریزد و خود را زیر نمدها پنهان می‌کند و سپس به‌جای دوبار شه‌شه گفتن «یعنی شاهت کیش است، شاهت کیش است» (زمانی،۹۶۶:۱۳۹۷) عمداً چهار بار این کار را تکرار می‌کند تا شاه را عصبانی‌تر کند، هر دو اعمالی خنده‌دار مانند کارهای دلقک‌ها هستند که اتفاقاً بیشترین تأثیر را در خلق فضاسازی کمیک در این فکاهی دارند. ضمن اینکه در اینجا واقعاً کسی که این کار را می‌کند نیز دلقک است.

۲۶. کنایه: درباره‌ی تعریف آیرونی یا کنایه باید گفت: «توافق عمومی بر سر ریشه‌شناسی واژه‌ی آیرونی وجود ندارد. یکی از رویکردها این است که واژه‌ی یونانی eironeia می‌تواند برگرفته از iron [متضاد][۴] و onoma [عبارت] باشد که می‌تواند برای متداول‌ترین تعریف از آیرونی مناسب باشد: گفتن یک چیز و معنی‌دادن متضاد آن» (Ellestrom,2002:14). بر همین اساس از دیدگاه برگر نیز کنایه‌ها شامل دو چیز است: «شخصیت‌هایی که عاقل‌اند و وانمود می‌کنند کندذهن هستند یا قوی‌اند و تظاهر به ضعیف‌بودن می‌کنند یا فریبکارند و تظاهر می‌کنند صادق هستند، از اشکال این نوع در کمدی هستند. آیرونی موضوعی بسیار پیچیده است. آیرونی کلامی [نیز] شامل گفتن چیزی با معنای متضاد است» (Berger, 1997:27). در این روایت هر دو نوع کنایه‌ی رفتاری و کلامی وجود دارد. درواقع شخصیت دلقک فرد عاقلی است که تظاهر به گول و نادان‌بودن می‌کند و همین تظاهر مصداق آیرونی رفتاری است. ازسویی پاسخی که می‌دهد نیز طعنه‌آمیز و کنایی است. حق در زیر لحاف گفتن کنایه از ترس از اعتراض‌کردن و گفتن حقیقت به‌صورت آشکار است و آتش سجاف‌بودن نیز کنایه از کسی است که بسیار خشمگین است (زمانی، ۹۶۷:۱۳۹۷).(این قسمت چه تفاوتی به جنبه احمقی فرد دارد انچه نمایان است فرد مورد نظر عاقل احمق نما است و ربطی با کنایه ندارد مگر این که تفریف جامعی ار کنایه آورده شود که منظور چیست)

۱۹. شوخی: این تکنیک «به استفاده‌ی غیرجدی از زبان و نگرش به‌وسیله‌ی یک فرد اشاره دارد... به نوعی، این حقیقت که فردی شوخ است باید برای مخاطب روشن شود» (Berger,1997:20). در این روایت شخصیتی که در برابر پادشاه قرار می‌گیرد سخنانی بسیار تند و جدی به شاه می‌گوید که می‌تواند مرگ را برایش رقم بزند؛ اما به‌سبب جایگاهش همه‌ی آن‌ها ازنظر شاه شوخی و غیرجدی انگاشته می‌شود و با اینکه پادشاه را فردی ظالم، خشمگین و مستبد می‌داند که رعیت جرئت و امنیت گفتن حرف حق را درباره‌ی او ندارند؛ چون برای شاه او صرفاً یک دلقک است، این گفته‌ها تنها جنبه‌ی شوخی می‌یابد. (بهتر است درباره هرکدام از این گزینه ها توضیحاتی آورده شود تا در مقایسه موضوع انتخاب شده با عنوان مقایسه شود

۴۳. کلیشه و ۳۹. طنز: چنان‌که گفته شد، این حکایت درواقع جنبه‌ی اعتراضی دارد و به ترس و خفقان موجود در جامعه و الگوی رفتاری حاکمان مستبدی که تحمل عمل و سخن مخالف خواسته و میل خود را ندارند، اشاره دارد و آن را از زاویه‌ای ظاهراً غیرجدی مطرح کرده است. ضمن اینکه در قالب طنزی سیاسی- اجتماعی به این عادت منفی جمعی رایج در جوامع تحت حاکمیت ظالمان که در آن افراد جسارت و جرئت مقابله‌ی رودررو با ظلم و زور را ندارند نیز اشاره کرده است، بدین‌ترتیب فرمول ساختاری این روایت ۲۵-۴۱-۲۶-۱۹-۴۳-۳۹ و تکنیک غالب آن کنایه و سپس دلقک‌بازی است.

۴.۱.۳. صدرجهان بخارا و فقیه

صدرجهان، حاکم بخارا و مردی بسیار بخشنده بود که هر صبح به خواهندگانی که در مسیر راهش صف کشیده بودند عطا و بخشش می‌کرد؛ ولی به دو شرط، اول اینکه هر روز فقط به گروهی خاص (بیماران، بیوه‌ها، فقرا، فقیهان محتاج و....) کمک می‌کرد و شرط دوم «او آن بود که کس را با زبان// زر نخواهد هیچ نگشاید لبان» (مولوی،۱۳۷۹، دفتر۶: ۱۰۴۷) و هر کس کلمه‌ای حرف می‌زد، هرگز چیزی نمی‌گرفت. روزی پیرمردی بی‌طاقت و گرسنه با تندی درخواست پول کرد و حاکم منعش کرد؛ اما پیرمرد لجاج کرد و صدرجهان به او گفت خیلی بی‌شرمی. پیرمرد در جواب گفت تو بی‌شرم‌تری «کین

جهان خوردی و خواهی تو ز طمع// کآن جهان با این جهان گیری بجمع» (همان). صدرجهان ازین پاسخ خنده‌اش گرفت و به پیر زر بسیاری بخشید. در نوبت روز فقها، فقیهی حریص هم به شیوه‌ی پیرمرد شروع به فغان کرد تا زر بیشتری بگیرد؛ اما حاکم به او توجهی نکرد و هرقدر خواهش کرد او را منع کرد. فقیه روز بعد «تخت‌ها بر ساق بست از چپ و راست// تا گمان آید که او بشکسته پاست» (همان) و در صف بیماران علیل نشست؛ اما صدرجهان او را شناخت و چیزی به او نداد. روز بعد فقیه چادری بر سر کرد و در صف بیوگان نشست؛ اما باز هم حاکم شناختش. تا اینکه فقیه به‌عنوان آخرین راه پیش کفن‌خواه[5] شهر رفت و به اوگفت من را در کفن بپیچ و سر راه صدرجهان بگذار «بوکِ بیند مرده پندارد بظن// زر دراندازد پی وجه کفن» (همان). آن‌گاه پول را با هم نصف می‌کنیم. کفن‌خواه چنین کرد و صدرجهان بر روی جنازه کیسه‌ای زر انداخت. فقیه حریص از ترس اینکه رفیقش همه‌ی پول‌ها را برندارد، بلافاصله دستش را از کفن درآورد، کیسه را برداشت و سرش را بلند کرد و

گفت با صدر جهان چون بستدم　　ای ببسته بـــر مـــن ابواب کرم
گفت لیکن تا نمردی ای عنـــود　　از جنـــاب من نبردی هیچ سود

(همان: ۱۰۴۸)

تکنیک‌های به‌کاررفته در این روایت فکاهی عبارت‌اند از:

۱۵. عجیب‌غریب: هر دو شخصیت اصلی در این روایت کوتاه به‌نوعی عجیب‌غریب هستند. فقیه حریص که به‌واسطه‌ی طمعش می‌خواهد هرجور شده از حاکم پول بگیرد و حاکمی که اگرچه بخشنده است؛ ولی روش و شروط بخشش او عجیب است.

۳۳. حاضرجوابی: دو مورد حاضرجوابی در گفت‌وگوهای شخصیت‌ها وجود دارد که هر دو هم جنبه‌ی فکاهی دارند: اولی مربوط به پاسخ پیرمرد فقیر به صدرجهان است که وقتی او را بی‌شرم می‌نامد، می‌گوید بی‌شرم و حریص حقیقی تو هستی که این دنیا را داری و با بخشش‌هایت می‌خواهی آن دنیا را هم بخری و سبب خنده‌ی حاکم می‌شود.

دومین حاضرجوابی مربوط به صدرجهان است که در برابر گفته‌ی فقیه که به او می‌گوید دیدی که بالأخره پول را از تو گرفتم، می‌گوید آری ولی تا نمردی، نگرفتی.

۱۶. خجالت: این تکنیک شامل شخصیت‌هایی است که «خودشان را موقعیتی قرار می‌دهند که احساس ناراحتی، شرمندگی، خودآگاهی یا مضحک‌بودن را ایجاد می‌کند و خجالت‌زده می‌شوند. آن‌ها به‌ناچار راهی را جست‌وجو می‌کنند که از این موقعیت‌ها و حوادثی که منجر که به خجالت‌زدگی آن‌ها شده فرار کنند»(Berger, 1997:17). طبق تعریف، قرارگرفتن در موقعیتی که خلاف انتظار شخص است و سبب ناراحتی و سرخوردگی او می‌شود، از مصادیق این اصطلاح است. در این روایت نیز فقیه حریص گمان می‌کرد مانند پیرمرد دیروزی با دادوبیداد پول بیشتری می‌گیرد؛ ولی محاسبات او به هم می‌خورد و وقتی صدرجهان دستور می‌دهد به او هیچ سکه‌ای ندهند و او را از صف بیرون بیندازند، خود را در موقعیتی ناراحت‌کننده می‌یابد، بدین‌ترتیب تلاش می‌کند به هر طریقی شده این پول را به دست آورد. همین اشتباه محاسباتی و متعاقب آن نبوغی که به کار می‌برد تا از این موقعیت بگریزد، عاملی محوری برای خلق فضا و موقعیت‌های کمیک در این روایت شده است.(عنوان با رفتار فرد سازگاری ندارد و توضیحاتی که در مورد خجالت امده است جنبه خجالت را بیان نمی کند یا این گزینه با این عنوان در اصل اشکال دارد یا تحلیل داستان نادرست است)

۲۲. تقلید: برگر این تکنیک را درباره‌ی شخصیت‌هایی استفاده می‌کند که تظاهر می‌کنند چیز دیگری هستند یا یک حالت و وضعیتی متفاوت از شرایط عادی خود را وانمود می‌کنند (Ibdi:23). در تقلید بیشتر تأکید بر تغییر رفتار و کنش ظاهری است و در اینجا نیز شگرد و راه‌حلی که فقیه طماع برای رهایی از موقعیت خجالت‌زدگی خود برمی‌گزیند، تقلید است. او به‌ترتیب تظاهرمی‌کند که پایش شکسته و فردی معلول و زمین‌گیر است، زنی بیوه و نیازمند است و درنهایت خود را به مردگی می‌زند که همه‌ی این‌ها تقلیدهایی کمیک هستند.(آیا تقلید است یا احمق بودن)

۳۴. تکرار: آنچه که سبب شده تکنیک تقلید در این روایت جنبه‌ی فکاهی پیدا کند، تکرار آن است که به شخصیت خاص فقیه مرتبط است. ازآنجاکه او فردی حریص است و می‌خواهد حتماً به خواسته‌اش برسد، چندبار عمل تقلید را تکرار می‌کند.

۴۵. نقاب‌زدایی: «در نقاب‌زدایی ما چیزی را که [شخصیت] تلاش می‌کند تا پنهان کند (یک راز، یک هویت یا هر چیز دیگر) آشکار می‌کنیم. تظاهر سوی دیگر این موضوع است و شامل موقعیتی است که یک شخصیت به چیزی تظاهر می‌کند... تا دیگر شخصیت‌ها را فریب دهد یا گول بزند» (Ibdi:44). تقلید و نقاب‌زدایی هر دو از عوامل مهم ایجاد کشمکش و تعلیق در روایت‌های فکاهی و ازجمله در ماجرای فقیه حریص هستند. تقلید و تظاهرهای فقیه در مخاطب این کنجکاوی و تعلیق را ایجاد می‌کند که آیا فقیه متظاهر پس از چندبار شکست می‌تواند صدرجهان را فریب دهد و به خواسته‌اش برسد. مرحله‌ی نقاب‌زدایی او یعنی بیرون‌آوردن دست و سر فقیه از لابه‌لای کفن و سخن‌گفتن به محض گرفتن کیسه‌ی پول همان افشاگری است که اگرچه پاسخ به پرسش قبل را روشن می‌کند، نحوه‌ی انجامش خود سبب جذابیت بیشتر و رساندن فکاهی به مرحله‌ی اوج خود شده است.

۲۶. کنایه: چنان‌که پیش از این نیز آمد، کنایه می‌تواند کلامی یا کنشی و رفتاری باشد. در اینجا پاسخی که صدرجهان به فقیه در انتهای روایت می‌دهد علاوه بر معنای ظاهری آن که همان خود را به مردگی زدن فقیه است، جنبه‌ی کنایی یا آیرونی کلامی نیز دارد؛ مردن تا به‌دست‌آوردن چیزی در اینجا به کنایه به‌معنی با تمام وجود تلاش‌کردن و با مشقت و رنج بسیار چیزی را به‌دست‌آوردن است. (مفهوم کنایی در این داستان با مورد قبل متفاوت است نیاز به بررسی بیشتر دارد)

۴۶. کلیشه و ۳۹. طنز: چنان‌که از محتوای این روایت طنز برمی‌آید، شخصیت فقیه طماع به‌نوعی تمسخرکردن عالمان ریاکار بی‌عملی است که فقط به‌دنبال کسب نان ازطریق عنوان خود هستند و آن همه دانش و علمی که آموخته‌اند، ذره‌ای در خودشان اثر نداشته است. ضمن اینکه تعریضی نیز دارد به بخشندگان مال‌داری که ممکن است

حتی در کار خیر هم دچار عجب و خودبینی شوند و اجر عملشان تباه شود. چنان‌که مشخص است، در اینجا نیز نقص و معضلی جمعی مدنظر است که از دیرباز بین این دو قشر رواج داشته است.

بدین‌ترتیب فرمول ساختاری این روایت فکاهی ۱۵-۳۳-۱۶-۲۲-۳۴-۴۵-۲۶-۴۶-۳۹ و تکنیک غالب آن تقلید و تکرار است.

پس از شرح شگردهای موجود در این چند داستان فکاهی *مثنوی* در ادامه پژوهش بسامد کلی به‌دست‌آمده از این بررسی بیان و تحلیل خواهد شد.

شایسته است داستانهای بیشتری تحلیل و بررسی می شد تا مشخص شود که این استنتاج در پایان بررسی داستانها منطقی است یا نه با دوسه داستان نمی توان حکم کلی داد.

۲.۴. بسامد کلی شگردهای به‌کاررفته در فکاهیات *مثنوی*

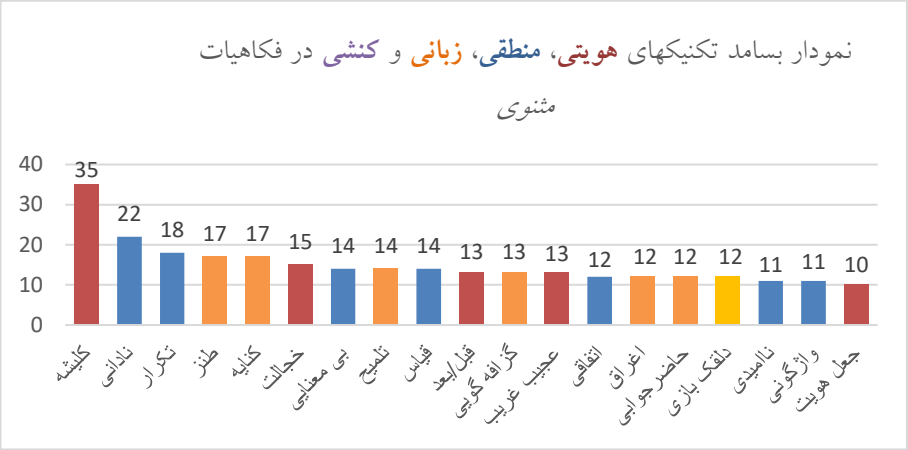
در این پژوهش تکنیک‌های موجود در ۷۶ حکایت کوتاه و بلند فکاهی در شش دفتر *مثنوی*[۶] بررسی شده است که البته برخی از آن‌ها در حد یک لطیفه‌ی کوتاه چند بیتی و برخی دیگر داستانی کوتاه بوده که در بعضی مواقع قسمت‌های مختلف آن در خلال چندین صفحه نقل شده‌است. در این ۷۶ روایت ۴۰۹ تکنیک مختلف استفاده‌شده که تقسیم‌بندی تفکیکی آن‌ها در هر دفتر بدین شرح است:

شماره‌ی دفتر	اول	دوم	سوم	چهارم	پنجم	ششم
تعداد روایت فکاهی	۸	۱۱	۸	۸	۲۰	۲۱
تعداد کل تکنیک‌های موجود در هر دفتر	۵۲	۷۷	۴۶	۴۲	۹۰	۱۰۲
متوسط تکنیک‌های موجود در هر روایت	۶/۵	۷	۵/۷۵	۵/۲۵	۴/۵	۴/۸۵

چنان‌که از اعداد جدول فوق برمی‌آید، با توجه به تعداد حکایت‌های هر شش دفتر و متوسط تکنیک‌های به‌کاررفته در هر روایت، مشخص است که باوجود اینکه تعداد

روایت‌های فکاهی در دو دفتر آخر خیلی بیشتر است؛ اما متوسط تکنیک‌های استفاده‌شده در آن‌ها بسیار کمتر است. به‌عبارتی می‌توان‌گفت، مولانا در آغاز سرودن *مثنوی* به‌ویژه در دو دفتر نخست از روایت‌های فکاهی کمتر اما با پردازش هنری و تنوع تکنیکی بیشتر استفاده کرده است که همین امر می‌تواند گویای خود انگیختگی و علاقه‌مندی مخاطبان حاضر در جلسه‌های مولانا باشد که مجال گسترش سخن را به او داده است. همین امر لزوم استفاده از ابزار فکاهی را در حین سخنانش کمتر اما با پردازش هنری‌تر همراه کرده است؛ البته باید توجه کرد که میزان حکایات فکاهی در دفتر دوم بیشتر از دفترهای اول، سوم و چهارم است که دلیل آن می‌تواند وقفه و تأخیری باشد که بین سرودن دفتر اول و دوم *مثنوی* ایجاد شده است؛ چون در این فاصله مخاطبان مولانا اندکی از کلاس و درس او دور شده‌اند، مولانا از روایات فکاهی بیشتری استفاده می‌کند تا دوباره شنونگان خود را بر سر ذوق بیاورد. در دو دفتر میانی از این نظر نوعی حالت ثبات و تعادل وجود دارد؛ حال آنکه در دو دفتر آخر که مسلماً سرودن آن‌ها مدت‌ها پس از شروع جلسه‌های درس *مثنوی* بوده است و احتمالاً مخاطبان او نیز دچار نوعی رخوت و کاهش انگیزه شده‌اند، مولانا را بر آن داشته که در حین سخنان و درسش بیشتر از حکایت‌های فکاهی به‌عنوان ابزاری برای جلب توجه مخاطب و ایجاد تنوع‌های پیاپی در سخن خود بهره‌ببرد، به‌ویژه که از ۴۱ فکاهی این دو دفتر ۱۳ مورد فکاهیات هزل‌آمیز و غیراخلاقی است؛ به‌همین‌سبب در پردازش روایت‌های فکاهی دو دفتر آخر باوجود تعداد بیشتر آن‌ها از تکنیک‌های کمتر استفاده شده و خیلی متوجه حواشی نبوده است.

ازنظر بسامد بیشترین تکنیک‌های استفاده شده در روایات‌های فکاهی در شش دفتر عبارت‌اند از:



جز این موارد ۲۶ تکنیک دیگر زیر ۱۰ مرتبه به کار رفته‌اند که در این بین، تکنیک‌هایی چون کودک‌ماندگی و بدفهمی ۱ مرتبه و تکنیک‌های کاریکاتور، ملانقطی، ادادرآوردن، سرسختی، سرعت و مضمون‌وتغییر ۲ مرتبه استفاده شده‌اند. تنها تکنیکی که در روایات فکاهی به‌کار نرفته است، تکنیک شماره‌ی ۳۱ یعنی پارودی است.

با توجه به بسامد تکنیک‌ها می‌توان ساختار معنایی- زبانی روایات فکاهی مولوی را نیز دریافت، بدین‌ترتیب که از مجموع این ۷۶ روایت در ۳۵ مورد از کلیشه استفاده شده است. این یعنی مولانا نیمی از روایات فکاهی خود را برای تاختن یا تعریض به جنبه‌هایی از نابهنجاری‌های فردی، مذهبی، نژادی، اجتماعی و سیاسی آورده است که البته ازآنجاکه کلیشه و طنز عموماً همراه همدیگر هستند، وجود ۱۷ مورد طنز نشان می‌دهد که نیمی از این کلیشه‌ها مربوط به عادات منفی اخلاقی است که حالت عام و جمعی یافته است. با توجه به بسامد سایر تکنیک‌ها نیز می‌توان دریافت که مولانا برای این منظور از چه شگردهایی بهره برده است. او از شخصیت‌های نادان نامتعارف و عجیب‌غریبی استفاده می‌کند که در تکرار خصایص منفی خود مصر هستند. این افراد به‌سبب همین ویژگی‌ها اغلب در موقعیت‌های ناراحت کننده‌ای قرار می‌گیرند که برای گریز از آن از ترفندهایی چون خود را به نادانی زدن، جعل هویت، دلقک‌بازی و حاضرجوابی استفاده می‌کنند و بدین‌ترتیب دیالوگ‌ها و صحنه‌هایی فکاهی را خلق می‌کنند.

ازسوی‌دیگر چنان‌که پیش از این گفته شد، برگر این ۴۵ تکنیک را در چهار دسته‌ی کلی زبانی، منطقی، ماهوی و کنشی دسته‌بندی کرده است که در نمودار میله‌ای بالا چگونگی توزیع آن در ۱۹ تکنیک پربسامدتر مشخص شده است؛ اما تقسیم‌بندی تفکیکی این چهار دسته در هر دفتر *مثنوی* بدین‌ترتیب است:

شماره‌ی دفتر	تعداد روایت	زبانی	منطقی	ماهوی	کنشی	جمع تکنیک‌ها
دفتر اول	۸	۱۳	۱۳	۲۳	۳	**۵۲**
دفتر دوم	۱۱	۲۸	۳۰	۱۵	۴	**۷۷**
دفتر سوم	۸	۱۴	۱۷	۱۵	۰	**۴۶**
دفتر چهارم	۸	۱۳	۱۸	۱۰	۱	**۴۲**
دفتر پنجم	۲۰	۳۳	۲۵	۲۸	۴	**۹۰**
دفتر ششم	۲۱	۲۵	۴۳	۲۸	۶	**۱۰۲**
جمع کل	**۷۶**	**۱۲۶**	**۱۴۶**	**۱۱۹**	**۱۸**	**۴۰۹**

چنان‌که از آمار جدول برمی‌آید، تکنیک‌های مربوط به دسته‌ی منطق چون بی‌معنایی، تصادف، قیاس، واژگونی، مقایسه و... که درک چگونگی عملکرد آن‌ها و ایجاد حس لبخند یا خنده‌ی حاصل از آن با جنبه‌ی تفکر منطقی و استدلالی در ارتباط هستند، بیشترین سهم را در ساختار فکاهیات *مثنوی* دارند. پس از آن تکنیک‌های زبانی مانند کنایه، گزافه‌گویی، اغراق، تلمیح، شوخی، طنز، جناس و... قرار دارند که بیشتر با جنبه‌های طنزآفرین زبان روزمره ازطریق استفاده از مهارت‌های بلاغی- زبانی رایج و قابل‌درک در بین مردم مربوط هستند. تکنیک‌های ماهوی چون قبل/ بعد، عجیب‌غریب، تقلید، جعل هویت، کلیشه و... که به نوعی با جنبه‌های شخصیتی افراد، روحیات و دگرگونی‌های منشی آن‌ها در ارتباط است نیز در جایگاه سوم هستند. همچنین مشخص است که تکنیک‌های کنش که بعد فیزیکی دارند و تا حد زیادی به جنبه‌ی بصری- نمایشی و دراماتیک طنز مربوط هستند، کمترین سهم را در ساختار فکاهیات *مثنوی* دارند.

اما درباره‌ی نحوه‌ی پراکندگی و میزان استفاده از این چهار دسته تکنیک در هر دفتر چون موضوع فکاهیات متفاوت است و چنان‌که از جدول مشخص است، نمی‌توان نظم

یا ارتباط منطقی یافت. بدین‌منظور در این پژوهش بر فکاهیاتی که جنبه‌ی هجو و هزل داشته‌اند، تمرکز شد. در *مثنوی*، ۱۵ حکایت فکاهی هزل وجود دارد که یک مورد در دفتر دوم و دو مورد در دفتر چهارم و ۱۲ مورد دیگر در دو دفتر ۵ و۶ آمده است و تمام این فکاهیات محتوای غیراخلاقی و جنسی طنزآمیز دارند. در این ۱۵ روایت مجموعاً ۸۴ تکنیک وجود دارد که ۵۵ مورد آن که پربسامدتر هستند، عبارت‌اند از: کلیشه (۷مورد)، تصادف (۶ مورد)، کنایه (۶ مورد)، خجالت (۵ مورد)، طنز (۵ مورد)، تلمیح (۵ مورد)، مقایسه (۵ مورد)، دیده‌شدن (۵ مورد)، جعل هویت (۴ مورد)، نادانی(۴ مورد) و نقاب‌زدایی (۳ مورد). بدین‌ترتیب می‌توان گفت ازنظر ماهوی و منطقی سبک مولوی در نقل داستان‌های هزل بیشتر بر اساس شخصیت‌هایی است که برای رسیدن به خواسته‌های غیراخلاقی خود، خود را تغییر شکل داده و دیگری را فریب می‌دهند؛ اما به‌طوراتفاقی در موقعیت رسواشدن قرار می‌گیرند؛ البته از حیث زبانی غلبه بر تکنیک‌های بلاغی کنایه و تلمیح نسبت به تکنیک‌هایی چون هجو و توهین گویای آن است که مولوی سعی می‌کند غیرمستقیم به این مفاهیم اشاره کند.

۴. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر برای نخستین‌بار در پژوهش‌های فارسی رویکردی تازه در طنزپژوهی معرفی شد که اساس آن بر شگردهای ساختاری زبانی-بلاغی است و چون زبان و بافت را هم‌زمان مدنظر دارد، به چهار دسته‌ی تکنیک‌های منطقی، ماهوی، زبانی و کنشی تقسیم شده‌است. همچنین دیگر هدف پژوهش حاضر نشان‌دادن سازوکار فکاهیات *مثنوی* بود یا به تعبیری اینکه مشخص شود چه‌چیزی در ساختار زبانی- بلاغی این فکاهیات و نحوه‌ی خاص استفاده از این چهار دسته تکنیک وجود دارد که سبب ایجاد لبخند در مخاطبان مولوی می‌شود. با بررسی ۷۵ روایت کوتاه فکاهی موجود در ۶ دفتر *مثنوی مولانا* مشخص شد که با بررسی فکاهیات یک هنرمند بر این اساس می‌توان به سبک فردی او در خلق و بیان روایت‌های فکاهی‌اش پی برد. چنان‌که نتایج این پژوهش بیانگر

آن بود در ساختار فکاهیات *مثنوی* بیشتر از تکنیک‌هایی که وابسته به جنبه‌ی استدلالی زبان و عملیات ذهنی هستند؛ مانند بی‌معنایی، مقایسه، پوچی، قیاس، واژگونی و غیره استفاده شده است. از بعد زبانی نیز بیشتر بر تکنیک‌های ساده و متعارفی چون اغراق، گزافه‌گویی، کنایه و حاضرجوابی تأکید شده است؛ اما مشخص شد که در فکاهیات غیراخلاقی این موضوع برعکس است و بیشتر کنایه و تلمیح که برای اشاره‌ی غیرمستقیم به کار می‌رود، وجود دارد. همین امر می‌تواند گویای تفاوت‌های ظریف سبکی ساختار زبانی- بلاغی فکاهیات *مثنوی* با توجه به موضوع باشد.

یادداشت‌ها

۱. آرتورآسا برگر متولد ۱۹۳۳م (۱۳۱۲ش) استاد ممتاز رشته‌ی ارتباطات در دانشگاه ایالتی سان‌فرانسیسکو در آمریکا و یکی از بزرگ‌ترین پژوهشگران معاصر علم ارتباطات در دنیا است. ازآنجاکه لیسانس برگر ادبیات و فلسفه بوده است، آثاری در حوزه‌ی میان‌رشته‌ای ادبیات، رسانه و ارتباطات دارد که او را به یکی از چهره‌های شناخته شده در عرصه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی و روایت‌شناسی نیز تبدیل‌کرده است.

۲. معادل انگلیسی اصطلاحات برگر چنین است:

LANGUAGE	**LOGIC**	**IDENTITY**	**ACTION**
Allusion	Absurdity	Before/After	Chase
Bombast	Accident	Burlesque	Slapstick
Definition	Analogy	Caricature	Speed
Exaggeration	Catalogue	Eccentricity	
Facetiousness	Coincidence	Embarrassment	
Insults	Comparison	Exposure	
Infantilism	Disappointment	Grotesque	
Irony	Ignorance	Imitation	
Misunderstand	Mistakes	Impersonation	
Over literalness	Repetition	Mimicry	
Puns/Wordplay	Reversal	Parod y	
Repartee	Rigidit	Scale	
Ridicule	Theme & Variatin	Stereotype	
Sarcasm	Unmasking		
Satire			

۳. تکنیک‌های خلق فکاهی و طنز بر اساس شماره و به‌ترتیب الفبا:

1. Absurdity	16. Embarrassment	31. Parody
2. Accident	17. Exaggeration	32. Puns
3. Allusion	18. Exposure	33. Repartee
4. Analogy	19. Facetiousness	34. Repetition
5. Before/After	20. Grotesque	35. Reversal
6. Bombast	21. Ignorance	36. Ridicule
7. Burlesque	22. Imitation	37. Rigidity
8. Caricature	23. Impersonation	38. Sarcasm
9. Catalogue	24. Infantilism	39. Satire
10. Chase Scene	25. Insults	40. Scale, Size
11. Coincidence	26. Irony	41. Slapstick
12. Comparison	27. Literalness	42. Speed
13. Definition	28. Mimicry	43. Stereotypes
14. Disappointment	29. Mistakes	44. Theme & Variation.
15. Eccentricity	30. Misunderstanding	45. Unmasking

(Berger,1997:4) Techniques of Humor Numbered and in Alphabetical Order

۴. توضیح درون قلاب‌ها در متن اصلی وجود داشته است.

۵. کفن‌خواه: «کسی که از اعیان اعاناتی جمع می‌آورد تا هزینه‌ی کفن‌ودفن فقیران و بی‌کسان را فراهم کند» (زمانی، ۱۳۹۷، ج۶: ۹۸۶).

۶. این روایت‌ها عبارت‌اند از:

در دفتر اول: مرد بقال و طوطی (ص۱۳)، استاد و شاگرد احول (ص۱۶)، عزرائیل و مرد گریزان از مرگ (ص۴۳)، مگس بر روی بول (ص۴۹)، نحوی و کشتیبان (ص۱۲۳)، کبودی زدن قزوینی (ص۱۲۸)، به عیادت رفتن کر (ص۱۴۵) و سایه و تیرانداز (ص۲۰).

در دفتر دوم: مبالغه‌کردن صوفی در نگهداشت بهیمه (ص۱۸۳)، فروختن صوفی بهیمه مسافر را (ص۱۹۵)، جداکردن باغبان صوفی و فقیه و علوی را از همدیگر (ص۲۶۰)، عذرگفتن دلقک که چرا فاحشه نکاح کرد (ص۲۱۶)، قصه‌ی جوجی و کودک (ص۲۲۹)، خواندن محتسب مست خراب افتاده را به زندان (ص۲۶۹)، نمازخواندن چهار هندو (ص۲۹۶)، شکایت پیرمرد به طبیب از رنجوری‌ها (ص۲۹۸)، قصه‌ی اعرابی و فیلسوف (ص۳۰۲)، کشیدن موش مهار شتر را (ص۳۱۲) و منازعت چهار کس ازجهت انگور (ص۳۲۳).

در دفتر سوم: خواجه و روستایی (ص۳۴۰)، چرب‌کردن مرد لافی سبلت خود را (ص۳۶۲)، اختلاف‌کردن در چگونگی شکل پیل (ص۳۸۵)، عشق‌نامه خواندن عاشق در کنار معشوق (ص۳۹۰)، در وهم افکندن کودکان استاد را (ص۳۹۷)، دیدن زرگر عاقبت کار را (ص۴۰۰)،

حکایت آن دزد که می‌پرسیدندش چه می‌کنی (ص۴۴۹) و استدعای آن مرد از موسی زبان بهایم و طیور (ص۴۶۹).

در دفتر چهارم: قصه‌ی آن صوفی که زن خود با بیگانه بگرفت (ص۵۴۶)، قصه‌ی آن دباغ که در بازار عطاران بیهوش شد (ص۵۵۰)، قصه‌ی نائی (ص۵۷۱)، قصه‌ی شاعر و صله‌دادن شاه (ص۵۸۷)، حکایت آفن فقیه با دستار بزرگ (ص۶۰۵)، حکایت آن شخص که به وقت استنجا... (ص۶۳۱)، قصه‌ی آن مرغ گرفته که... (ص۶۳۳) و حکایت آن زن پلیدکار (ص۶۸۱).

در دفتر پنجم: سبب اینکه فرجی را فرجی نام نهادند (ص۷۲۰)، حکایت آن اعرابی که سگ او از گرسنگی می‌مرد (ص۷۲۵)، قصه‌ی آن شخص که دعوی پیغامبری کرد (ص۷۲۵)، داستان آن کنیزک که با خر خاتون شهوت می‌راند (ص۷۶۱)، حکایت زاهد و کنیزک (۷۹۷)، حکایت توبه‌ی نصوح (ص۸۰۰)، حکایت خر، گاو، شیر و روباه (ص۸۰۴)، از حمام آمدن شتر (ص۸۱۰)، حکایت مخنث و لوطی (ص۸۱۲)، به سخره گرفتن خر (ص۸۱۴)، حکایت در جواب جبری (ص۸۳۸)، آن درویش که غلامان آراسته عمید دید (ص۸۴۲)، حکایت آن جوحی که چادر پوشید و در وعظ زنان نشست (ص۸۴۸)، حکایت مؤذن زشت آواز (ص۸۵۰)، حکایت آن زن که گفت گوشت را گربه خورد (ص۸۵۲)، حکایت ضیاءالحق و برادرش شیخ الاسلام (ص۸۵۵)، حکایت مات کردن دلقک شاه ترمذ را (ص۸۵۶)، حکایت مهمان که در شب بارانی بماند (ص۸۶۲)، وصیت‌کردن پدر دختر را که حامله مشو (ص۸۶۵) و عاشق‌شدن خلیفه‌ی مصر بر صورت کنیزک (ص۸۷۰).

در دفتر ششم: حکایت غلام هندو که عاشق مهترزاده‌ی خود شد (ص۹۰۳)، حکایت آن شخص که دزدان قوچش بردند (ص۹۱۸)، حکایت اسبی که واپس می‌رفت (ص۹۳۸)، داستان آن عجوزه‌ی روی رشت (ص۹۴۳)، قصه‌ی آن درویش که... (ص۹۴۴)، حکایت آن رنجور که... (۹۵۶)، دعوی کردن ترک و گرو بستن او (ص۹۴۲)، مثل (ص۹۶۶)، قصه‌ی گنج‌نامه (ص۹۷۰)، حکایت مسلمان و ترسا و جهود (ص۹۸۹)، شتر و گاو و قوچ (ص۹۹۲)، مثل (ص۹۹۳)، منادی‌کردن ملک ترمذ (ص۹۹۴)، حکایت صوفی (ص۱۰۰۳)، غریب شهر کاش (ص۱۰۲۳)، خوارزمشاه و اسب نادر (ص۱۰۲۸)، حکایت صدرجهان (ص۱۰۴۶)، حکایت دو برادر کوسه و امرد (ص۱۰۴۸)، پادشاه که فقیر را... (ص۱۰۵۱) و حکایت مفتون‌شدن قاضی بر زن جوحی (ص۱۰۷۳)، مثل (ص۱۰۹۲).

منابع

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۹). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز (همراه با نمونه‌های متعدد برای مدخل‌ها)*. تهران: قطره.

پارسانسب، محمد. (۱۳۸۶). «ساختارشناسی داستان‌های طنز *مثنوی*». *پژوهش‌های ادبی*، دوره‌ی ۸۴، شماره‌ی ۱۶، صص ۳۳-۵۶.

پلارد، آرتور. (۱۳۷۸). *طنز*. ترجمه‌ی سعید سعیدپور، تهران: مرکز.

حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). *درباره‌ی طنز، رویکردهای نوین به طنز و شوخ طبعی*. تهران: سوره‌ی مهر.

حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۷). *طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام*. تهران: بهبهانی.

ساکی، محمدرضا. (۱۳۸۹). «انگیزه‌های طنز و هزل در *مثنوی*». *اندیشه‌های ادبی*، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۳، صص ۱۲۳-۱۵۲.

سلدن، رامان. (۱۳۹۲). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۸). *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب*. تهران: علمی.

ـــــــــــــــــ (۱۳۶۸). *بحر در کوزه؛ نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*. تهران: علمی و فرهنگی.

زمانی، کریم. (۱۳۹۷). *شرح جامع مثنوی معنوی*. ج۵ و۶، تهران: اطلاعات.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۷). «شعر جدولی آسیب‌شناسی نسل خرد گریز». *بخارا*، دوره‌ی ۱۰، شماره‌ی ۱، صص۵۹-۴۶.

صفوی، کورش. (۱۳۸۴). «پیش درآمدی بر طنز ازمنظر زبانشناسی». *ماهنامه آزما*، دوره‌ی ۷ ، شماره‌ی ۳۶، صص ۱۶-۱۷.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸۶). *طنز در زبان عرفان*. قم: فراگفت.

گات، بریس و مک‌آیورلوپز، دمینیک. (۱۳۸۹). *دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی*. ترجمه‌ی گروه مترجمین، تهران: مؤسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.

موسوی، سیدعبدالجواد. (۱۳۸۵). *کتاب طنز ۳*، تهران: سوره‌ی مهر.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۹). *مثنوی معنوی*. به کوشش و اهتمام رینولد نیکلسون، تهران: طلوع.

Berger, A. A. (1995). *Blind Men and Elephants. Perspectives on Humor*. New Brunswick, NJ & London: Transaction Publishers.

_____. (2016). "Three Holy Men Haircuts: The Semiotic Analysis of a Joke". *Europe's Journal of Psychology*, 12 (3), pp.489-497.

Berger, A. A. (1997). *The Art of Comedy Writing*. New Brunswick, NJ & London: Transaction Publishers.

Buijzen. M &Valkenburg. P.M. (2009). "Developing a Typology of Humor in Audiovisual Media". *Media Psychology*, 6(2), pp.147-167.

Conrad, P. (1980). *Imagining America*. New York: Oxford University Press.

Ellestrom, L. (2002). *Devin Madness on Interpreting Literature, Music and The Visual Arts Ironically*. London: Associated University Press.

Freud, S. (1905). *Wit/ and/ Its Relation to the Unconscious*. New York: Dodd, Mead & Company.

Garner, M.C. (2004). *The Hidden Souls of Words- Key to Transformation Through the Power of Words*. Select Book: New York.

Jay, T. (2003). *The Psychology of Language*. Upper Saddle River: Pearson Education Ltd.

Haase, F.A. (2014). "The Concept of 'Rhetoric' in a Linguistic Perspective". *Res Rhetorica*. (13)1, pp. 27-45.

Hill, W.A. (2017). *plot wizard flash fiction.* MIT: Midwest Journal Press.

Latta, R. L. (1999). *The Basic Humor Process: A Cognitive- Shift Theory and The Case Against Incongruity*. Berlin& New York: Mouton de Gruyter.

Lewis, P. (1989). *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches of Humor in literature*. Albany: State University of New York Press.

Machovec, F. J. (2012). *Humor, Theory, History, Applications*. iUnivers: Inc.

Palmer, J. (1987). *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy*. London: BFI Publishing.

Mardiana, B. I & Others (2016). "The Application of Asa Berger Humour Technique by Sabri Yunus from The Dramaturgy Perception in "Karoot Komedi"". *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 18 (2), pp.162-171.

Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel.

Romero, E.J. and Cruthirds. K.W. (2006). "The Use of Humor in the Workplace". *Academy of Management Perspectives*. 20 (2), pp.58-69.

Shade, R.A. (1996). *License to Laugh- Humor in Classroom*. USA: Greenwood Publishing Group.

Twark, Jill. E (2012). *Humor, Satire, and Identity.* Walter de Gruyter. Berlin. New York.

Weaver, S. (2015). "The Rhetoric of Disparagement Humor: An Analysis of Anti-Semitic Joking Online". *Humor*. 28 (2), pp. 327-347.

Ziv, A. (1988). *National styles of humor*. New York: Greenwood Press.