

ناسازگاری روش‌شناختی و تئوریک با موضوع، در «روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی»

دکتر سیدعلی قاسم‌زاده^۱

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۹

تاریخ پذیرش: ۹۶/۹/۱۳

چکیده

پژوهش در حوزه داستان‌های عامیانه فارسی با تأسیس گرایش ادبیات عامه در دانشگاه‌های کشور، روندی فزاینده پیدا کرده‌است. در این میان، بهره‌گیری از نظریه‌های ادبی در بازخوانی و نقد و تحلیل آثار شفاهی یا مکتوب ادب عامه در ایران، از رویکردهای تازه و نوآورانه است. کتاب *روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی* نوشته مریم شریف‌نسب را می‌توان یکی از این پژوهش‌های نوبنیاد به‌شمار آورد که کوشیده با تلفیق رویکردهای روایت‌شناختی ساختاری به‌ویژه آرای نظری پراپ، چتمن، لیت‌ولت و ژرار ژنت با روش‌های سنتی نقد داستان، یعنی بررسی عناصر داستان، طرحی نو دراندازد. جستار حاضر با توجه به ضرورت نگاه منتقدانه به پژوهش‌های دانشگاهی تلاش کرده‌است به شیوه نقد محتوایی، ناسازگاری و ناهمگونی نظریه و روش مورد پسند نویسنده را با موضوع کتاب مزبور بازگو کند. از نتایج تحقیق برمی‌آید با وجود تلاش نویسنده برای بازخوانی قصه‌های عامیانه فارسی از منظر نظریه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا و ارائه ساختار روایی جامع از حکایات عامیانه فارسی، برجستگی خطاهای محتوایی و خطای نظری و روش‌شناختی، دستاورد تحقیق را به چالش کشانده‌است.

واژگان کلیدی: ادبیات عامه، روایت‌شناسی ساختارگرا، نقد عملی، خطای تئوریک، مریم شریف‌نسب

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسأله

انسان بالفطره موجودی قصه‌گو و قصه‌پرداز است و دامنه و کثرت افسانه‌های عامیانه و قصه‌ها و حکایات رایج در زبان و ادبیات اقوام مختلف، گویای اهمیت همین خصیصه برجسته است. داستان‌پردازی بهترین ظرف ماندگاری فرهنگ، آداب و رسوم، باورها، آرزوها و غیره، برای انسان به شمار می‌آید و اصالت آن برای اقوام مختلف و فرهنگ‌های گوناگون غربی و شرقی همواره معتبر بوده‌است. از اسطوره‌ها - که باورها و آرزوهای انسان‌های نخستین است - و بایست آغازی برای آفرینشگری بشر و به نوعی، نقطه آغاز ادب عامیانه بوده باشد، تا افسانه‌سرایی و قصه‌گویی‌های ساده و بی‌پیرایه و گاه پیچیده و چندلایه عوام، همواره هنر «روایتگری» در کنار «قدرت تخیل» برای محققان حوزه ادب عامه می‌تواند جذاب و جالب توجه باشد. پژوهش در حوزه ادب عامه - که در ایران از صادق هدایت آغاز شده - (نک: موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳: نوزده) امروزه با گسترش مطالعات نظری در حوزه ادب عامه، نگارش آثار پژوهشی متعدد، تأسیس گرایش ادبیات عامه و مردم‌شناسی در دانشگاه‌ها و تلاش برای تربیت نسلی علاقه‌مند به پژوهش در فرهنگ و ادب عامه، روندی روبه‌رشد به خود گرفته‌است. در این میان، در دهه اخیر به سبب ماهیت موضوعات و تنوع و گستردگی فرهنگ عامه، تحقیقات بین‌رشته‌ای با رویکردهای نظریه‌محور بیش از تحقیقات سنتی مورد اقبال و توجه علاقه‌مندان دانشگاهی قرار گرفته‌است. اگرچه هنوز در حیطه‌های مختلف زبان و ادب عامه به جایگاه مطلوب نرسیده‌ایم و تعداد صاحب‌نظران بنام و جدی این عرصه از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کند، نباید بدون تأمل و نگاه انتقادی از کنار آثار مطالعاتی - تحقیقی در حوزه فرهنگ عامه (فولکلور) به سادگی گذشت. از آنجا که ظرفیت نقدپذیری در جامعه علمی می‌تواند سرلوحه رشد نگرش انتقادی و تقویت فرهنگ تأمل و تحمل در مقابل صداهای دیگرگونه باشد، جستار حاضر تلاش کرده‌است در راستای گسترش ظرفیت نقادی و فرهنگ نقدپذیری به نقد کتاب *روایت پژوهی در داستان‌های عامیانه ایرانی* بپردازد و با توصیف و تحلیل عملی کتاب مزبور زمینه بازنگری و اصلاح آن را برای مؤلف ارجمند مهیا سازد.

۱-۲- معرفی شکلی و صوری کتاب

روایت پژوهی در داستان‌های عامیانه ایرانی نوشته مریم شریف‌نسب، در شمارگان ۵۰۰ نسخه‌ای، از سوی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی در سال ۱۳۹۴ انتشار

یافته‌است؛ با آنکه از تاریخ مقدمه مؤلف برمی‌آید کتاب مزبور در سال ۱۳۹۲ به اتمام رسیده بود. این کتاب در یک جلد و ۲۹۷ صفحه به قصد «نشان دادن روش‌های روایت‌داستان‌های عامیانه ایرانی» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ی) با بهره‌گیری از ظرفیت‌های نقد روایت‌شناسی در حوزه ادب عامه در چهار فصل به مخاطبان عرضه شده‌است. پس از مقدمه ۷ صفحه‌ای -که به بیان مسأله و موضوع، اهمیت، ضرورت و اهداف نگارش کتاب پرداخته شده- نویسنده فصل اول کتاب را به ضرورت پژوهش‌های دانشگاهی به تعاریف، مفاهیم و کلیات اختصاص داده است. در فصل دوم به روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه و تفسیر و معرفی عناصر داستان و برخی از عناصر روایی آنها می‌پردازد. در این فصل به بررسی عملی ساختار روایت در ده داستان عامیانه اکتفا شده‌است^(۱). فصل سوم، شامل جمع‌بندی مطالب و نتیجه داده‌های به دست آمده از پنجاه داستان عامیانه منتخب است؛ اما فصل چهارم -که در حقیقت نباید نام فصل بدان نهاد- پیوست و ضمایم کتاب است که به درج داستان‌های پنجاه‌گانه منتخب در قالب رده‌بندی داستان‌های عامیانه فارسی-الهام گرفته از شیوه طبقه‌بندی داستان‌های عامیانه آنتی‌آرنه- اختصاص یافته‌است.

با اینکه نویسنده در فصل جمع‌بندی برای ارائه داده‌ها و جمع‌بندی آنها از جدول و نمودار استفاده کرده‌است، کتاب بدون پیشگفتار، فاقد فهرست تفصیلی مطالب، بدون اعلام (نام اشخاص و اماکن، اصطلاحات تخصصی و غیره) و نقشه و تصاویر است.

۲- بحث اصلی

۲-۱- نقدی بر چارچوب نظری و متدلوژی کتاب

چارچوب نظری هر اثر پژوهشی، کلیدی‌ترین مؤلفه آن به حساب می‌آید؛ زیرا فهم نادرست نظریه و حتی کاربرست نابجا و ناسازگار با متون می‌تواند اساس هر پژوهش و دستاوردهای آن را به چالش کشاند و این خطای اساسی کتاب *روایت‌پژوهی در داستان‌های عامیانه ایرانی* است که در دو حیطه کاملاً مشهود است: نخست، رویکرد تلفیقی نویسنده در درآمیختن دانش روایت‌شناسی با نقد عناصر داستانی. روشن است روایت‌شناسی دانشی نوبنیاد با پیچیدگی‌ها و آرای نظری گوناگون، متفاوت و گاه متعارض است و با رویکرد نقد و تحلیل عناصر داستانی متمایز است و تلفیق آن دو با یکدیگر و کاربرست آن برای روایت‌شناسی داستان‌های عامیانه دشوار است و تحلیل و تفسیر متن داستان‌ها و حکایات کهن از این طریق، با غث و سمین‌های بسیار مواجه خواهد شد؛ چنانکه در هنگام تحلیل عناصر داستان‌های عامیانه کتاب مورد نظر

مشهود است. نویسنده محترم در چارچوب نظری خویش ابتدا با تکیه بر نظریه روایی چتمن به شش عنصر روایی^(۲) اشاره می‌کند (همان: ۲۰-۲۵)، اما در هنگام تحلیل و تفسیر روایت‌شناختی داستان‌های عامیانه فقط به راوی و روایت‌شنو اشاره می‌کند و از چهار عنصر دیگر سخنی به میان نمی‌آید. تلاش نویسنده برای ارائه الگویی ساختاری از عناصر مؤثر در روایت بسیار متوسع و با تسامح و تساهل همراه است؛ چنانکه برای مخاطب معلوم نمی‌شود که چرا و چگونه نویسنده محترم کتاب، موضوع، درونمایه، پیرنگ، دید، شخصیت پردازی، زمان و مکان، زبان، راوی، روایت‌شنو، گفت‌وگو، نماد را جزو عناصر روایت دانسته و در مبحث تحلیل، بدون اینکه تحلیلی جامع و نویافته عرضه کند، به اشاراتی کوتاه از هر یک در داستان‌های عامیانه اکتفا کرده‌است. در حالی که جدای از آن، هنوز بین روایت‌شناسان برای قرار دادن همه این عناصر داستانی یادشده و عناصری که نویسنده محترم بدان‌ها اشاره نکرده‌است مانند زاویه دید، توصیف، سبک، حقیقت‌نمایی و غیره، به عنوان عناصر روایت وفاق و اجماعی وجود ندارد.

درهم‌تنیدن عناصر داستان با دانش روایت‌شناسی و نگرش توسعی و تسامحی به آن، متن کتاب را از نظر تئوریک آشفته کرده‌است. با وجود آنکه تلفیق روش ژنت در کانونی‌شدگی و بحث زمان (توالی، دیرش و بسامد) با روش شخصیت‌شناسی تودوروف و زنجیره روایی لینتولت نکته‌ای مثبت است؛ چراکه این آرا در کنار هم می‌توانند خلأهای نظری یکدیگر را تکمیل کنند؛ اما در مرحله عمل نویسنده نتوانسته این مبانی نظری را به‌خوبی تلفیق کند و تحلیل‌های جاندار و آکادمیک ارائه نماید. نگاهی به مبانی نظری نویسنده در کتاب (همان: ۱۶-۳۸) و روش عملی نویسنده در هنگام تحلیل روایت‌شناسانه داستان‌های عامیانه خود گواه این درآمیختگی سطحی و ناکارآمد است. روشن است فضا و زمان نگارش کتاب می‌توانست نویسنده محترم را قانع کند تا عمیق‌تر و گسترده‌تر به نظریه‌های روایت‌شناختی بپردازد و اصول و مؤلفه‌های اساسی آنها را بازخوانی و به شکلی مبسوط و دقیق طرح کند، سپس با درنظر داشتن آن مبانی نظری به تحلیل داستان‌ها بپردازد. روشن است برای کتابی که قصد تحلیل روایت‌شناسانه داستان‌های عامیانه ایرانی دارد پرداخت گذرا و سطحی به مؤلفه‌های روایی - که البته با عناصر داستانی درآمیخته - آن‌هم در حد ۲۲ صفحه چندان مقبول نیست.

افزون بر آن اگر توجه داشته باشیم که قصه، زنجیره مکتوم و واقعی رخدادها؛ و پیرنگ، الگویی تصرف‌شده از سوی راوی برای روایت آن قصه (Abrams, 1981: 61) یا به تعبیر

توماشفسکی، «روایت داستانی مبین زنجیره‌ای از رخدادها» است (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۱)، نویسنده محترم برای مخاطبان خود آشکار نکرده‌است که اساساً آیا داستان‌های عامیانه ایرانی را می‌توان نوعی پیرنگ یا روایت دانست؟ فرایندی که در قصه‌های عامیانه اتفاق افتاده تا آنها به سوی ساخت پیرنگی متمایل شوند، چگونه است؟ سؤالاتی از این دست و بسیاری از تمهیدات لازم، چون مشخص کردن خصایص سبکی و روایی قالب‌های داستانی قدیم و بیان تفاوت‌های آنها، تبیین چرایی و چگونگی تطبیق نظریه‌های روایت‌شناسی جدید با داستان‌های مکتوب یا شفاهی کلاسیک و مواردی از این دست که برای ورود به موضوع و پژوهش ضرورت داشت، به عنوان تقریر محل نزاع و تبیین مسأله در این کتاب مغفول مانده‌است؛ چراکه با وجود ضرورتی که به طرح کلان‌تر مبنای نظری در کتاب احساس می‌شود تا خوانندگان با دیدگاه‌های نظری نویسنده بیشتر آشنا شوند، گویا نویسنده محترم بنای تفصیل موضوعات نظری را نداشته و چنین ضرورتی را احساس نکرده‌است.

دوم، اصرار نویسنده به بهره‌گیری از روش پس‌اساختارگرایی (شالوده‌شکنی / واسازی) دریدایی در تحلیل ساختار روایت‌شناسی داستان‌های عامیانه فارسی است؛ چنانکه در مقدمه و فصل اول کتاب بدان اشاره کرده‌است:

«در تحلیل محتوا، روش بررسی تقابل‌های دوتایی دریدا را به کار بسته‌ام؛ هرچند گاستون باشلار و گریماس نیز درباره تقابل‌ها سخن گفته‌اند، به نظرم رسید شیوه دریدا کارآمدتر است. بررسی تقابل‌ها به‌خودی‌خود یک رویکرد نیست؛ بلکه داده‌هایی فراهم می‌کند که می‌تواند در رویکردهای متفاوت تحلیل مورد استفاده قرار گیرد...» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ک).

«در روش ساختارشکنی (شالوده‌شکنی / واسازی) چهار مرحله وجود دارد: ۱- درک اولیه متن و استخراج پیام آشکار؛ ۲- پیدا کردن تقابل‌های دوگانه و بررسی سلسله‌مراتب و برتری یک قطب بر دیگری؛ ۳- وارونگی تقابل‌ها؛ ۴- نشان دادن محدودیت‌های ایدئولوژیکی متن براساس تضادها. در پژوهش حاضر برای تحلیل داستان‌های عامیانه، فقط از مراحل اول و دوم روش شالوده‌شکنی استفاده می‌شود... [البته منتقدان دیگری چون گریماس و باشلار نیز به نحو دیگری درباره تقابل‌ها سخن گفته‌اند؛ اما به نظر می‌رسد ساخت‌شکنی دریدا یکی از بهترین روش‌ها برای بررسی محتوای داستان‌های عامیانه باشد و بی‌شک این روش، نافی بررسی متون عامیانه با سایر روش‌ها نیست» (همان: ۳۸).

جالب اینجاست که خود نویسنده کتاب با استناد به کلیگز (۱۳۸۸: ۸۴) می‌آورد که همواره در درون ساختارهای دوتایی به یک جزء ارزش فرهنگی بیشتری داده می‌شود؛ یعنی یک جزء

مثبت تلقی می‌شود و دیگری منفی (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۳۸). گزاره‌ای که نه در روش دریدا که در رویکرد ساختارگرایان مورد توجه است و تقریباً در فرایند تحلیل تمام داستان‌های عامیانه نیز کاملاً مشهود است که نویسنده محترم کتاب، تنها با کشف و بازنمایی تقابل‌ها وجه مثبت و منفی تقابل‌ها را معرفی می‌کند و خبری از واسازی دریدایی نیست؛ برای مثال در داستان «علی و شهر مرمر» می‌آورد:

«تقابل بنیادینی که در این روایت به چشم می‌آید، تقابل ایمان/کفر ایما: مؤمن/کافر است؛ حضرت علی (ع) نماد ایمان و معنویت است و کم‌ایمانان ناباور، نماد شرک و کفر. بدیهی است ایمان در کفه مثبت این ترازوست و در نهایت به پیروزی می‌رسد [...] این اعتقاد که در نهایت، پیروزی با مؤمنان است، از اعتقادات اساسی و انکارناشدنی اسلام است [...] بنابراین، چنین صحنه‌هایی در داستان‌های عامیانه، بازتاب گفتمان ایدئولوژیکی‌ای است که بر مبنای باورهای اعتقادی پدیدآورندگان (و مخاطبان) شکل گرفته و همواره منجر به پیروزی مؤمنان و شکست کفران (=افراد خارج از گفتمان) می‌شود» (همان: ۶۱-۶۲).

آنچه بایست بدان توجه می‌شد این بود که تحلیل آثار ادبی یا داستانی بر اساس تقابل‌ها، روش دریدا در فهم و تفسیر متون نیست؛ بلکه ساختارگرایان اساساً تقابل را بنیاد ساختاری داستان‌ها به حساب می‌آورند؛ اما نظریه دریدا معطوف به واسازی این تقابل‌ها و نفی ایدئولوژی در ایجاد نظام‌های دوگانه برساخته و ستم‌بنیاد است؛ زیرا به باور او واسازی «می‌تواند ابزاری مفید برای مارکسیسم و فمینیسم و سایر نظریه‌هایی باشد که می‌کوشند ما را از نقش ستمگرانه‌ای که ایدئولوژی می‌تواند در زندگی‌مان داشته باشد، آگاه سازند» (نک. تاینسن، ۱۳۸۷: ۴۰۶).

نویسنده می‌بایست در نظر می‌داشت که روش دریدا در ساختارشکنی، واسازی تقابل‌های دوگانه مانند گفتار/نوشتار، طبیعت/فرهنگ، حقیقت/خطا، مذکر/مؤنث و غیره است نه تمرکز بر شناسایی و نشان‌دادن صرف تقابل‌ها - کاری که نویسنده در هنگام تحلیل داستان‌ها بدان‌گونه عمل کرده‌است - بلکه واسازی این تقابل‌های دوگانه، با برتر شمردن مؤلفه سمت راست و حقیر شمردن واژه سمت چپ همراه بود. وی معتقد است باورداشتن به چنین ساختاری، هیچ حقیقت بیرونی ندارد و واژه سمت چپ در واقع مشتق یا حالتی خاص از واژه اول است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۱۶). درحقیقت دریدا با شناخت مرز تقابل به دنبال کنار زدن نقطه مرکزی تقابل‌ها بود. به نظر دریدا، شالوده‌شکنی مستلزم فهم نیروی نا-مرکز^۱ است. به این

1. Non-centre

معنا که در هر تقابلی نقطه‌ای مرکزی هست که باید آن را شناخت، توصیف کرد و آن نقطه مرکزی را از هم گسست و دگرگون نمود (رویل، ۱۳۸۸: ۳۹). به عبارت دیگر، باید فرضیه‌های مسلم‌انگاشته در باب سرشت ارزشی برخی تعابیر دوتایی را (مثل متن/زمینه، مذکر/مؤنث، فرهنگ ادبی برتر/فرهنگ ادبی فرودست، مرکز/حاشیه) با خوانشی ویرانگرانه دچار واژگونی راهبردی کرد (نوریس، ۱۳۸۵: ۲۵۹).

در رویکرد نظری دریدا، معنای نهایی و مطلق دست‌یافتنی نیست؛ زیرا معنا به سبب قرار گرفتن در سلطه دال‌های سیال، نامحدود و بی‌کران است. به تعبیر دیگر، همواره معنا در دایره واژگان به تأخیر و تعلیق می‌افتد و هیچ تفسیر ساختاری-معطوف بر تقابل‌ها- اصالت ندارد. دریدا برای طرح این مفهوم، از اصطلاح «تفاوت»^۱ استفاده می‌کند. در تفاوت این ایده مطرح است که معنا همواره و شاید تا حد تکمیل‌پذیری بی‌پایان، به سبب بازی دلالت به تعویق افتد (همان: ۶۱). به این معنا که عنصر یا عناصر حاضر در متن یا صحنه به عنصری جز خودش مربوط می‌شود و ضمن بازنمایی نشانه‌هایی (دال‌هایی) از عنصر یا دالی یادشده در گذشته، پیشاپیش خود را به وسیله عنصری (مدلولی دیگر) از آینده به زوال می‌سپارد (رویل، ۱۳۸۸: ۱۱۸). بدیهی است با وجود چنین مؤلفه و پارادایمی در نظریه دریدا یعنی بازی دال‌ها و به تأخیر افتادان دلالت‌ها، اصرار برای استفاده از روش دریدایی برای تفسیر داستان‌هایی که معنای روشنی دارند و از زبان عوام و برای مخاطبان عوام ساخته شده، نامقبول و ناممکن است. افزون بر آن، دریدا معتقد است یکی از اهداف «ساخت‌زدایی، خنثی نمودن و واژگونگی انگاره‌های مسلط متافیزیکی است. از مهمترین رویکردهای متافیزیکی ایجاد سلسله‌مراتب و پایگان میان مقولات فلسفی است. دریدا به ما می‌آموزد که مرجعیت معناها را با تردید روبه‌رو سازیم. به ما می‌گوید ضمن انکار، منطق متعارف زبان را به کار گیریم؛ اما در عین حال با قرار دادن علامت × روی واژگان، آنها را از اریکه خودکامگی و یکه‌تازی به زیر آوریم. در این صورت در خواهیم یافت که هیچ تأویلی قطعی و نهایی نیست و نباید هیچ تفسیری را بی‌رقیب فرض کنیم بلکه باید شگرد عدم تعین و عدم حتمیت را در مورد آنها اعمال نماییم [...] ترفند ب‌افکنی به ما می‌آموزد که باید گرایش دیرپای متافیزیکی را رها کنیم که میان امور و پدیده‌ها خط کشی می‌کند و آنها را به قابل قبول و غیرقابل قبول، صدق و کذب، خرد و بی‌خردی، مرکزی و حاشیه‌ای و نظایر آن تقسیم می‌کند» (ضمیران، ۱۳۸۶: ۵۴).

با توجه به اینکه بسیاری از روایات عامیانه متکی بر ایدئولوژی و عناصر متافیزیکی است چگونه می‌توان با رویکردی که خود مدعی نگاه غیرمتافیزیکی و نفی ایدئولوژی است، به تحلیل و تفسیر روایات عامیانه دست یافت، جای تأمل دارد! بنابراین، برخلاف نظر نویسندگان کتاب، روش ساختارگرایانه امثال گریماس و باشلار - که بر روابط متقابل و نظام دیالکتیک (تقابلی) استوار است - برای تحلیل ساختاری داستان‌های عامیانه کارا تر است. در حالی که رویکرد دریدا نقطه مقابل روش ساختارگرایی است و بر واسازی تقابل‌ها استوار است. به سبب تناقضی بنیادین در کاربست ساختارشنکی با ساختارگرایی در داستان‌های عامیانه است که خود مؤلف نیز تصریح می‌کند، تنها به مؤلفه اول و دوم مراحل چهارگانه واسازی اکتفا کرده‌است. از این رو، اصرار در به‌کارگیری روش ساختارشنکی معقول و مقبول نمی‌نماید؛ چنانکه در نقد عملی داستان‌ها نیز، نویسنده محترم در تفسیر داستان‌ها تنها به بازشمردن تقابل‌ها پرداخته‌است، نه واسازی یا تحلیل پس‌ساختارگرایانه دریدایی! حقیقت این است تکیه بر دو مرحله اول، همان اساس تحلیل روایت‌شناسی ساختارگراست و ادعای بنای پس‌ساختارگرایانه در تحلیل داستان‌های عامیانه، مدعایی نادرست و غیرآکادمیک است. روشن است که اصرار بر چنین رویکردی، خود نشانه خطایی استراتژیک یا راهبردی در متدولوژی تحقیق است و اساس کتاب را به چالش می‌کشد.

۲-۲- بررسی ابعاد محتوایی و کیفیت پیوند آن با چارچوب نظری کتاب

فارغ از اشکالات نگارشی و فنی در کتاب، مانند:

۱- اغراق و کلی‌گویی در هنگام بیان یا نقل مطالبی خاص؛ مثل «در هر روایت ممکن است نه فقط یک راوی، بلکه دو، سه، ده یا حتی بی‌شمار راوی وجود داشته باشد» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۳۸). حقیقت آن است که هیچ روایت مکتوب امروزی (مانند رمان) وجود ندارد که بی‌شمار راوی داشته باشد؛ چه برسد به روایات عامیانه که نه تنها آفرینندگان آن با تکنیک‌های روایت‌پردازی در داستان‌آشنایی نداشته‌اند، حتی نتوانسته‌اند به‌خوبی از تعدد راوی و زاویه‌دید بهره‌مند شوند.

۲- درازنویسی «مورد انتقاد قرار گرفت» (همان: ۳ و ۸)، «مورد استفاده قرار گرفت» (همان: ۳)، «تحت تأثیر قرار دادن» (همان: ۸)، «مورد کاوش قرار گیرد» (همان: ۱۱)، «مورد بررسی قرار می‌گیرد» (همان: ۲۷)، «بیشتر مورد توجه بوده‌است» (همان: ۱۳۰)، «مورد اقبال

عمومی بوده است» (همان: ۱۳۸) و گاه حشو و درازنویسی توأمان: «مورد موشکافی و مذاقه قرار داد» (همان: ۵) و مواردی دیگر از این دست.

۳- تتابع افعال «جستجو می‌کنند، رد می‌کند» (همان: ۳)؛ «به لباس مبدل بیرون آمده است، بیان داشت» (همان: ۵)، «رجوع می‌شود، مواجه است» (همان: ۴۶) و غیره.

۴- به کار بردن واژه «بالا» در مفهوم «بسیار و فراوان» (همان: ۱۰۴، ۱۲۳، ۱۲۷ و ...؛ دود دیگر به جای دُدیگر (همان: ۳۹) و آوردن «نه تنها یا نه فقط» با «بلکه» (همان: ۴).

۵- وجود افتادگی در نقل داستان یا متن کتاب که باعث ابهام می‌گردد. مثال:

«رفت تا در خانه ویران شده‌ای رسید و شتر چه می‌اندیشی؟» (همان: ۷۱) که به نظر

می‌رسد جمله‌ای یا عبارتی از میان دو جمله پایانی داستان «رمال دروغین» حذف شده است.

در رسایی مفهوم جمله «در این داستان‌ها کانونی‌شدگی معمولاً بر بیش از یک شخصیت است» (همان: ۱۳۳) به نظر اختلالی وجود دارد، گویا منظور آن است که «کانونی‌شدگی داستان متعدد است و بر زاویه نگاه یک شخصیت استوار نیست».

۶- یکدست نبودن عنوان برخی کتاب‌ها؛ مثلاً در صفحه‌ای، نام کتاب پراپ «ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه» ذکر شده (همان: ۷)؛ اما در جای دیگری، «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (همان: ۴۵) که شکلی مقبول‌تر و مطابق با ترجمه کتاب مزبور در ایران است.

۷- افزودن پسوند نسبی به صفت، توأم با کنار هم قرار دادن نشانه نکره و معرفه: «شیوه نوینی را» (همان: ۷).

۸- افزودن «ی» وحدت یا نکره به صفت به جای اتصال به موصوف: «مسیر جدیدی»

(همان‌جا) یا «داستان جدیدی» (همان: ۲۶)، «اهمیت ویژه‌ای» (همان‌جا) و غیره.

۹- کاربرد نادرست حروف اضافه؛ مانند «شامل نقد بر برخی نظریات او نیز بود» (همان:

۶). نقد «بر» به جای نقد «به».

۱۰- آوردن «را» بعد از متمم به جای قرار گرفتن کنار مفعول جمله: «حجم زیادی از

داستان را نیز شامل می‌شود» (همان: ۴۳).

۱۱- کاربرد نادرست برخی واژگان؛ مثلاً با توجه به تقدیرگرایی حاکم بر فرهنگ عامه،

جمله «آنچه شدنی است، می‌شود!» باید به «آنچه بودنی است می‌شود!» (همان: ۳۷) بدل

گردد.

۱۲- آوردن «واو» بعد از وجه وصفی؛ مانند:

«راوی بسیار بی طرف بوده و هیچ قضاوتی در مورد اتفاقات داستان ندارد» (همان: ۱۰۰).

«بر اثر حادثه‌ای، وضعیت اولیه دچار تنش شده و با دستیاری نیروی خارق العاده کنش خیزان هرم شکل می‌گیرد» (همان: ۱۱۵).

و خطاهای موجود در رسم‌الخط و نشانه‌گذاری فارسی کتاب مورد نظر ایرادهای محتوایی و نظری آشکار بسیار دارد که به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود.

۲-۲-۱- نکته نخست در نقد مؤلفه‌های محتوایی و پیوند آن با مبانی روش‌شناختی، «ابهام در عنوان کتاب» است؛ زیرا از یک سو انتخاب گزاره «روایت‌پژوهی» بیشتر موهم پژوهش در باب روایت و شناسایی تحقیقاتی است که در زمینه روایت‌شناسی انجام شده‌است؛ درحالی که منظور نویسنده محترم کتاب «روایت‌شناسی داستان‌های عامیانه» است نه بررسی پژوهش‌های روایت‌شناختی که در باب داستان‌های عامیانه انجام شده‌است. از دیگر سو، اگر صفت «ایرانی» را صفت لازم «عنوان» کتاب بدانیم، شاید کم‌ترین توقع و انتظار خواننده از نویسنده در ابتدا بازنمایی ریشه‌های ایرانی داستان‌های عامیانه است؛ درحالی که این اتفاق در کتاب نیفتاده‌است چراکه امکان رواج حکایاتی مشابه در فرهنگ عامه ملل دیگر نیز وجود دارد. بنابراین بهتر بود به‌جای واژه «ایرانی» کلمه «فارسی» و به‌جای «روایت‌پژوهی» واژه «روایت‌شناسی» یا «ساختار روایت» قرار می‌گرفت.

۲-۲-۲- از نظر تبویب مطالب مشکلی حاد در متن کتاب دیده نمی‌شود و چارچوب کتاب و فصول آن، مطابق با عنوان، موضوع و اهداف نگارش کتاب تدوین شده و عنوان‌های اصلی فصول کتاب -به‌جز فصل چهارم که نبایست پیوست‌ها را یک فصل به شمار آورد- مقبول است؛ اما در عنوان‌های فرعی ایراداتی وجود دارد که اغلب ناشی از نگرش تسامحی به روایت‌شناسی و تلفیق شگردهای گوناگون آن با روش سنتی در تفسیر داستان‌هاست؛ مثلاً در تعیین اجزای روایت (همان: ۲۰-۳۸) تشبث و خطای نظری نویسنده و به دنبال آن یکسان دانستن عناصر داستان با عناصر روایت به‌خوبی مشهود است. این رویکرد تسامحی یا خطای نظری عاملی در تعیین نادرست اجزای روایت و عنوان‌گذاری‌های نادرست شده‌است.

نویسنده تلاش کرده‌است در عنوان فصل اول و زیرعنوان‌های آن -که فصل تعاریف و کلیات است- مبانی نظری تحلیل خویش را برای مخاطبان بازگو کند و ترتیب عنوان‌ها از کلی به جزئی و به‌خوبی تدوین گردد. در فصل دوم -که تحلیل نمونه موردی برخی داستان‌های عامیانه است- نیز تلاش شده‌است اختلافی در تحلیل آثار نباشد و یکدست تنظیم و عرضه گردند. در فصل سوم جمع‌بندی و نتایج تحلیل نشان داده شد و در فصل چهارم داستان‌هایی که در فصل دوم تحلیل نشده‌اند اما در کلیت تحلیل‌ها و داده‌های فصل سوم استفاده شده، به شکل پیوست در معرض خوانندگان کتاب قرار داده شد. با همه این کوشش‌های ستودنی، غث و سمین و شتاب‌زدگی نویسنده -که با رویکرد تلخیصی نویسنده در تدوین مطالب عنوان‌های اصلی و فرعی همراه است- متن کتاب را به تعقید و ایجاز مخل کشانده و از بهره‌برداری علمی دور نگه داشته‌است. اگرچه مخاطب آگاه و متخصص تاحدودی فضای کلی حاکم بر کتاب را درک می‌کند، مطالب فشرده ذیل هر عنوان نمی‌تواند حتی برای مخاطب متوسط‌الحال راهگشا و کافی باشد، چه برسد به مخاطبان عام و مبتدی. اگر شرط نگارش کتاب را در نظر داشتن حال افراد متوسط بدانیم، مطالب کتاب می‌توانست مبسوط‌تر باشد؛ برخلاف رسالت مقاله‌های علمی-پژوهشی که بنای آن بر اختصار و ابلاغ و انتقال سریع دستاورد پژوهش برای حل بحران یا مشکل علمی است. با این حال، نویسنده در تدوین نهایی کتاب، می‌بایست تأمل و تأنی بیشتری می‌داشت تا مطالب منتخب، ابتر و شتاب‌زده به مخاطبان منتقل نگردد. نکته دیگر اینکه نویسنده در هنگامه تبیین مبانی نظری، مداخله می‌کند و به بیان کیفیت حضور آن مؤلفه در داستان‌های عامیانه و غیر آن می‌پردازد؛ مثل آنچه در ذیل شخصیت‌پردازی آورده‌است (همان: ۳۰)؛ اما نکته اینجاست که نویسنده این روند را در ذیل همه گزاره‌ها یا عنوان‌های فرعی دنبال نمی‌کند و از این منظر نیز متن کتاب به مغالطه نگاه التقاطی (گزینش و انتخاب دلخواه) دچار می‌شود.

۲-۲-۳- تلاش نویسنده در استفاده از منابع علمی جدید در حوزه دانش روایت‌شناسی -هرچند از رهگذر منابع ترجمه‌ای یا زبان واسطه- ستودنی است؛ اما با وجود این، منابع کاربردی دیگر نیز می‌توانست به نویسنده محترم کمک کند. مانند:

- عباسی، علی و فاطمه کواشی (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی: تحلیل زبان‌شناختی روایت* (تحلیل کاربردی بر موقعیت‌های روایی، عنصر پیرنگ، و نحو روایی در روایت‌ها)، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

البته با توجه به کثرت منابع آورده‌شده در قسمت منابع و مآخذ و حجم مطالبی که از آنها در کتاب استفاده شده و به تعبیری ردپای اندک آنها در کتاب، جمع‌آوری منابع متعدد و متکثر در کتابنامه کتاب چندان لازم نبوده‌است. بهتر بود تنها منابعی که نقش کلیدی و مهم در متن کتاب داشته‌اند مبنای کتابنامه قرار می‌گرفت و منابع تصنعی و تزئینی حذف می‌شد. با اینکه رویکرد نویسنده محترم در استفاده از منابع تخصصی مقبول است؛ اما تکیه نویسنده به منابع دست دوم یا واسطه‌ای (ترجمه‌شده) برای طرح مسائل نظری - که بنای کتاب بر آن است - جای تأمل و انتقاد دارد. در برخی موارد نویسنده محترم به جای استناد به سخنان متخصصان، مطالب تخصصی را از غیرمتخصص آن موضوع نقل کرده‌است؛ مثلاً نویسنده محترم، به تعریفی کلی و عمومی از «فرهنگ» با استناد به سخنان محمدجعفر محبوب اکتفا می‌کند (همان: ۱). در حالی که این موضوع در حیطه تخصص جامعه‌شناسان، دانشمندان علوم ارتباطات و مردم‌شناسان است. یا آوردن نقل قول واسطه‌ای، چنان‌که در استناد به سخنان آدلر که آثارش در دسترس است، به شولتز ارجاع داده می‌شود (همان: ۱۱). با وجود ارائه مطالب و تحقیقات نجومیان در مقالات متعدد، ارجاع به جزوه کلاسی ایشان چندان مقبول نیست؛ اگرچه این مطالب ارجاعی به جزوه یادشده، در آثار بسیاری از روایت‌شناسان بزرگ غربی وجود دارد. یا با وجود امکان ارجاع به آثار پرینس و فروید (همان: ۶) استناد و ارجاع به منابع واسطه‌ای که از مطالب فروید، پرینس و غیره استفاده کرده‌اند، برای پژوهشگر دانشگاهی مقبول و پسندیده نمی‌نماید. مثلاً در بخشی از کتاب آمده‌است که «پرینس در این تعریف بر واژه بازنمایی تأکید می‌ورزد؛ (نک. آبوت، درج در حری ۱۳۹۲: ۹۲)» (همان: ۱۸)، فارغ از ارجاع دهی غیرمعمول و غیرهنگار در این عبارت - که بهتر بود ارائه می‌شد: (به نقل از حری، ۱۳۹۲: ۹۲) - اساساً وقتی کتاب خود جerald پرینس در دسترس است و نویسنده خود در صفحات قبلی از آثار ایشان استفاده کرده‌است، لزومی به ارجاع به منابع دست دوم وجود ندارد.

استناد نویسنده محترم به مقالاتی که در باب روایت‌شناسی در ایران نوشته شده‌اند، هم جای نقد دارد زیرا بسیاری از این نویسندگان تخصص کافی در حوزه روایت‌شناسی ندارند و گاه در حد یک یا دو مقاله در این حوزه‌ها نوشته‌اند و گاه دستاوردها نه حاصل پژوهش شخص آنها که از قبل تلاش دانشجویان‌شان بوده‌است؛ مانند مقاله «روایت‌شناسی داستان هفت‌گردان [...]» یا «بررسی کارکرد راوی در رمان همه‌چیز فرومی‌پاشد [...]»؛

«روایت‌شناسی قصه یوسف و زلیخا» یا «بازشناسی روایت‌های اسطوره‌ای در آینه داستان‌های ایرانی» و غیره (همان: ۲۹۶-۲۹۷).

۲-۲-۴- رعایت امانت و دقت در ارجاع‌دهی در پژوهش‌های علمی، مخصوصاً آثاری که می‌خواهند مبنای استفاده دانشگاهیان قرار گیرد، لازم و ضرور است و نویسنده کتاب تقریباً به این اصول پای‌بند بوده‌است؛ اما در روند تنظیم کلیات گویا مطالبی آورده شده‌است که گاه پیشتر در پژوهش‌های دیگران عیناً یا با اندکی تفاوت یافت می‌شود و شاید کثرت منابعی که نویسنده بدان‌ها رجوع کرده، باعث فراموشی یا غفلت در ارجاع‌دهی به آن منابع شده‌است. یا شتاب‌زدگی در تنظیم مطالب مستخرج از طرحی پژوهشی در قالب کتاب، فرصت ارجاع‌دهی یا استناد به منابع را از نویسنده گرفته‌است که امید می‌رود در چاپ‌های آتی اصلاح گردد. مانند موارد ذیل:

«فولکلور به‌مثابه دانشی جدید که قابلیت بررسی‌های علمی دارد، در قرن نوزدهم میلادی پا به عرصه گذارد و آن، زمانی بود که عتیقه‌شناسان انگلیسی و فقه‌اللغه‌شناسان آلمانی شروع به بررسی راه و رسم زندگی طبقات فرودست جامعه کردند. در سال ۱۸۱۲م. برادران گریم (یاکوب و ویلهلم) به چاپ و انتشار داستان‌های شفاهی عامیانه و تفسیر اسطوره‌های آلمانی همت گماشتند که تأثیر بسیاری در برانگیختن گرایش دانشمندان به این‌گونه مطالعات داشت» (نک. همان: ۲). این مطالب نیازمند منبع است.

«در روش ساختارشکنی (شالوده‌شکنی/واسازی) چهار مرحله وجود دارد: ۱- درک اولیه متن و استخراج پیام آشکار؛ ۲- پیدا کردن تقابل‌های دوگانه و بررسی سلسله‌مراتب و برتری یک قطب بر دیگری؛ ۳- وارونگی تقابل‌ها؛ ۴- نشان دادن محدودیت‌های ایدئولوژیکی متن براساس تضادها» (همان: ۳۸). نیازمند ارجاع به منبع است.

یا مطالب ارائه‌شده در صفحات ۳ و ۴ که به کلی نیازمند ارجاع هستند؛ مطالبی تاریخی و پیشینه‌ای که قطعاً بایست فضل تقدم نویسندگان پیشین را در نظر داشت؛ مانند لزوم ارجاع به عبارت «فولکلور از حوالی دهه ۶۰ [...] اعتماد می‌ورزید» (همان: ۳).

یا عبارت «شعر را تنها با توجه به بافت و زمینه جغرافیایی، قومی و فرهنگی آن می‌توان درک کرد و اشعار عامیانه، نه‌تنها زاده فرایندهای عقلی، بلکه نتیجه الهامات عارفانه و عواطف شدیدند» (همان: ۴)، بدون هیچ‌گونه ارجاع و استنادی آورده شده است که در مقاله‌ای در

سایت فرهنگ‌شناسی و در شماره ۴۳ مجله «کتاب ماه هنر» نیز عیناً دیده می‌شود (نک. فاضلی، ۱۳۸۱: ۸۴).

۲-۲-۵- تلاش نویسنده در جمع‌آوری ۵۰ داستان رایج در فرهنگ عوام از خلال منابع مکتوب و رویکرد کتاب برای تجزیه و تحلیل حکایات عامیانه (حدود ۵۰ داستان عامیانه) قابل ستایش است و گاه در آن، تحلیل‌های درخور دیده می‌شود. با این حال در تجزیه و تحلیل داده‌ها، خطاهایی وجود دارد که می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد.

در فصل اول عنوان «ویژگی‌های کلی داستان‌های عامیانه»، با توجه به رویکرد و محتوای مطالب ذیل آن باید به «ویژگی‌های کلی داستان‌های عامیانه فارسی» تغییر کند؛ زیرا برخلاف عنوان کلی، نویسنده تنها به شاخصه‌های داستان‌های عامیانه در ایران پرداخته‌است.

در بخش «ویژگی‌های کلی داستان‌های عامیانه فارسی» به‌جای بیان ویژگی‌ها و دسته‌بندی آنها، نویسنده ابتدا به‌اجمال، مطالبی در توصیف شکل داستان‌ها (در حد یک یا دو بند) آورده و سپس به معرفی شش تیپ شخصیتی فعال در داستان‌های عامیانه (بیش از یک‌دوم بحث مرتبط با تیترا یا عنوان یادشده) پرداخته‌است که چندان با عنوان و هدف آن سازگاری ندارد. بنابراین مطالب مربوط به تیپ‌شناسی می‌توانست یک مؤلفه از خصایص داستان‌های عامیانه باشد، نه اینکه اساس مطالب این بخش را شامل شود.

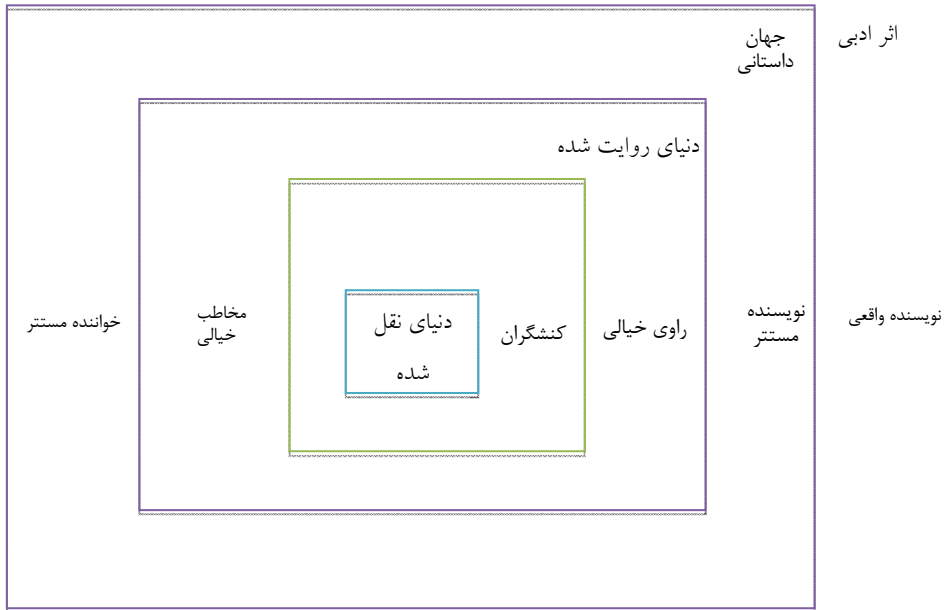
بحث مربوط به کانونی‌شدگی مربوط به زاویه‌دید است و نویسنده محترم این بحث را عنصری مجزا و مستقل برای روایت‌شناسی دانسته‌است (نک. همان: ۳۳).

نویسنده در برشمردن اجزای روایت (همان: ۲۰-۲۵) بیشتر با تلفیق زنجیره روایی و این بو، چمن و لینت‌ولت به طور ناقص به توضیح درباره چند عنصر از زنجیره روایی شامل انواع نویسنده و خواننده، راوی و روایت‌شنو اکتفا کرده‌است؛ درحالی که این مباحث همگی از نظر روایت‌شناسان تنها یکی از مؤلفه‌های روایت محسوب می‌شوند. عناصر کلان‌روایت علاوه بر زنجیره روایی (راوی، روایت‌شنو، زاویه دید و غیره) شامل زنجیره پیرنگ (رخدادها و زمان و مکان)، شخصیت‌ها و پیام روایت (مضمون و درونمایه) است؛ اما تکیه نویسنده تنها بر عناصر زنجیره روایی به عنوان «اجزای روایت» جای تأمل دارد.

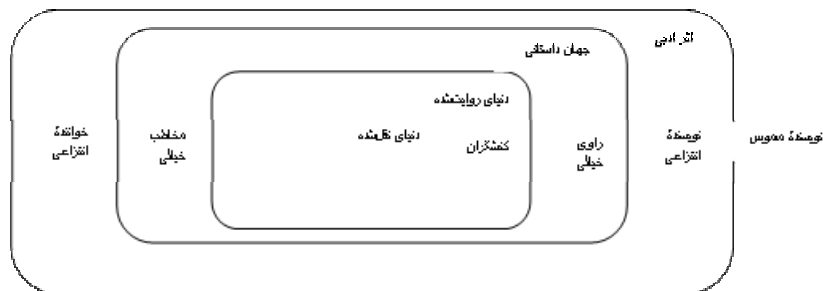
در نمودار نقل شده از ژپ لینت‌ولت (همان: ۲۵)، باید توجه داشت که عنوان اصلی این نمودار در دیدگاه لینت‌ولت «وجه متن روایی ادبی» است نه «اجزای روایت» که مؤلف کتاب به سلیقه و دریافت خویش تغییر داده‌است. دیگر اینکه اگر بنای استفاده از آرای نظری خاص است، باید

به تمامیت نظریه وفادار بود؛ اما از تغییر عنوان اصطلاحات و اشتباهاتی - که در جابه‌جایی برخی گزاره‌ها مشاهده می‌شود- مشخص است که مؤلف در تحلیل روایی داستان‌های عامیانه دقت و اهتمام لازم و کامل را از خود نشان نداده‌است و بازنگری جدی در این زمینه و کل متن کتاب در چاپ‌های بعدی لازم است. برای روشن شدن موضوع ابتدا به نمودار نقل‌شده از لیت‌ولت در ص ۲۵ کتاب اشاره و سپس نمودار اصلی لیت‌ولت (۱۳۹۰: ۲۴) آورده می‌شود و مقایسه آن دو را به خوانندگان می‌سپاریم.

الف- نمودار نقل شده از لیت‌ولت (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۲۵)



ب- نمودار وجوه متن روایی ادبی (نک. لیت‌ولت، ۱۳۹۰: ۲۴)



در ساختار روایت (مبانی کلی روایت) تنها به ساختار هرمی شکل روایات خطی اکتفا شده است (همان: ۲۶-۲۷) و جای آن بود تا از ساختار سینوسی و یا دوری روایات غیرخطی هم سخن گفته می‌شد.

نویسنده در مقدمه کتاب خود بیان داشته، در نگارش کتاب خویش کتاب‌هایی نظیر *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی* از سمیرا بامشکی و *بوطیقای روایت* در مثنوی نوشته توکلی را پیش چشم داشته‌است؛ اما در عمل به‌ویژه در تعریف روایت و طبقه‌بندی داستان‌ها و روش‌شناسی کتاب، استفاده‌ای خاص از آنها نشده و اساساً استناد یا ارجاعی به این آثار داده نشده‌است. ضمن اینکه مصلحت نیست مبنای روایت‌شناختی کتاب را رویکرد روایت‌شناسی دو اثر یادشده قرار داد؛ زیرا هم رویکرد آن دو در کتاب‌ها با یکدیگر اختلاف دارد و هم کاملاً منطبق با معیارهای روایت‌شناسی جدید و علمی نیستند.

در صفحه‌ای نویسنده با نقل سخنی از لینت‌ولت می‌آورد: «از این رو نباید عقیده مطرح‌شده در حکایت را به عنوان عقیده اصلی نویسنده و خالق آن انگاشت»؛ اما بلافاصله با نقل عبارتی از جمال میرصادقی این گفته خویش را رد می‌کند: «درونمایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده اثر را نشان می‌دهد.» (همان: ۲۸).

یکی از نکات قابل توجه دیگر، اشاره نویسنده به نظام طبقه‌بندی آنتی آرنه در کتاب *فهرست تیپ‌های قصه* است؛ در حالی که کوششی برای تنقیح یا تأیید این نظام در طبقه‌بندی صوری داستان‌های پنجاه‌گانه برگزیده ارائه نمی‌شود (همان: ۱۱-۱۲). ضمن اینکه معادل‌های ترجمه‌شده این نظام داستانی چندان هم‌پایه و هم‌شأن نیستند و در ساختار زبان فارسی، روانی لازم را ندارند؛ مثلاً ترکیباتی مانند «قصه‌های مانند داستان کوتاه» و «قصه‌های طبقه‌بندی نشده» نه تنها از نظر مفهومی شفاف نیستند، نمی‌توان آنها را گونه‌ای مجزا از داستان‌های عامیانه تلقی کرد. اساساً عنوان‌بندی این نظام طبقاتی از داستان‌های عامیانه که اساس نویسنده در طبقه‌بندی داستان‌های عامیانه فارسی قرار گرفته، روان و سخته نیستند. نگاهی به عنوان‌های این شاخه‌های اصلی و فرعی گویای این ناهمگونی و سردرگمی در عنوان‌گذاری طبقات یا تیپ‌های داستانی است که عیناً بدان اشاره می‌شود.

الف- قصه‌های مربوط به حیوانات

ب- قصه‌های به معنی اخص

ب-۱- قصه‌های سحر و جادویی

ب-۲- قصه‌های مربوط به اولیا و شخصیت‌های تاریخی و ماجراهای باورنکردنی

ب-۳- قصه‌های مانند داستان کوتاه

ب-۴- قصه‌های دیو ابله

پ- قصه‌هایی که جنبه شوخی دارند (شوخی‌ها و لطیفه‌ها)

ت- قصه‌های مسلسل

ث- قصه‌های طبقه‌بندی نشده (پیش‌بینی نشده) «همان: ۱۳».

از گزاره‌ها و نام‌گذاری هر طبقه کاملاً مشخص است که این نوع شماره‌گذاری و عنوان‌بندی تیپ‌های داستانی چندان اعتبار روایی و علمی ندارد. حال معلوم نیست نویسنده محترم چرا در طبقه‌بندی عملی از داستان‌های عامیانه (فصل دوم) از این عبارتهای ناتراشیده و آشفته در نام‌گذاری یا طبقه‌بندی داستان‌های عامیانه فارسی استفاده کرده‌است؛ رویکردی تسامحی، ساده‌انگارانه و شتاب‌زده که از ارزش روایی و اعتبار و دقت تحلیل‌ها و نظام طبقه‌بندی کتاب می‌کاهد.

انتخاب داستان «شنگول و منگول» به عنوان داستانی عامیانه نیز جای تأمل دارد؛ زیرا نویسنده محترم بین داستان‌های عامیانه (عوام‌پسند بزرگسال) با کودکانه تمایزی قائل نشده‌است. حتی توازنی در انتخاب داستان‌های بزرگسالانه و کودکانه در داستان‌های منتخب دیده نمی‌شود. در حالی که دنیای آرمانی کودکان با توجه به مراحل رشد (مورد نظر لاکان و فروید، یونگ و پیازه و سایرین) متفاوت است. مرحله کودکی مرحله بهشتی و آرمانی کودک است و در این مرحله کودک نمی‌تواند برخلاف آرمان‌هایش با دنیای واقعیت و نمادین بزرگسالان و حتی دوره بینابین نوجوانی (کارناوالی)، پیوند برقرار کند و آن فضا را درک کند. داستان «شنگول و منگول» داستانی در موقعیت پیشاهبوطی (قبل از نوجوانی) و تقابلی خیر و شر است؛ در حالی که داستان‌های عامیانه اغلب در مخاطبه با بزرگسالان و حداقل نوجوانان، در مرحله کارناوالی و هبوطی قرار دارند؛ دنیای فراتر از باورها و آرمان‌ها که گاه شکست و مرگ و محرومیت در آن برجسته می‌شود (نک. نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۰۸-۵۳۱). بنابراین قرار دادن داستان کودکانه (شنگول و منگول) همراه با داستان‌های عامیانه دیگر مقبول نمی‌نماید.

از دیگر سو، نویسنده در باب میزان یا سطح دخالت راوی در داستان «شنگول و منگول» می‌آورد: «راوی در داستان دخالت نمی‌کند؛ ایدئولوژی خاصی ندارد یا آن را تحمیل نمی‌کند و به نظر می‌رسد هدفش فقط سرگرم کردن مخاطب است» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۴۴). در باب این

گزاره که راوی داستان «شنگول و منگول» ایدئولوژی خاصی ندارد یا تحمیل نمی‌کند تناقض وجود دارد؛ اگر ایدئولوژی خود را نمی‌خواهد تحمیل یا تلقین کند، پس نویسنده به طور ضمنی معتقد است که راوی نگاهی ایدئولوژیک دارد؛ اما قادر به دخالت نیست یا آن را در روند روایت دخالت نمی‌دهد؛ در حالی که این داستان کودکانه به سبب درافکندن طرح تقابلی خیر و شر کاملاً ایدئولوژیک است و مخاطب کودک با غلبه خیر بر شر (گرگ) به این باور می‌رسد. ضمن اینکه داستان، در فرایند روایی و نقل حوادث داستان، زمینه طرح مؤلفه «نیاز به امنیت» را مطابق با هرم نیازهای آبراهام مازلو نیز بازنمایی می‌کند که البته رویکرد ساختاری نویسنده، مانع توجه به این موارد شده‌است.

در آمیختن اسطوره و افسانه و تفکیک نکردن دنیای اساطیر با افسانه‌ها از ایرادهای دیگر در تحلیل داستان‌هاست؛ مثلاً در تحلیل نمادهای داستان «کچلک» آورده می‌شود: «در این داستان، نمادپردازی اتفاق نیفتاده‌است؛ اما به برخی از اتفاقاتی که در داستان‌های پریان رخ می‌دهد، اشاره شده‌است. وجود دیو، جادوگری و اتفاقات خارق عادت، داستان را تا حدودی به اسطوره شبیه می‌سازد؛ اما آن را نمادین نمی‌سازد» (همان: ۵۶). باید توجه داشت که داستان «کچلک» اساساً اسطوره‌ای نیست و حداکثر داستان به سبب همراهی با نمادواژه‌هایی مانند «زلف، انار، دیو و حتی خوش‌شانسی کچل در عرف عام» می‌تواند در رده داستان‌های عامیانه نمادین قرار گیرد.

تعابیر تسامحی درباره «کانونی‌شدگی» در تحلیل زاویه دید داستان‌ها، بازنگری مجدد مؤلف را در این باب می‌طلبد. کانونی‌شدگی از نظر ژنت بیشتر معطوف به بازنمایی نگرش شخصیتی خاص از کنشگران یا شخصیت‌های ناظر داستان است و تغییر راوی همواره نشانه تغییر کانونی‌شدگی نیست؛ مثلاً در تحلیل داستان «بلبل سرگشته» آورده شد: «تغییر و تکثر در زاویه و عمق دید این حکایت وجود ندارد. از نظر کانونی‌شدگی در هر قسمت داستان، کانونی‌شدگی روی یکی از شخصیت‌های داستان است. ابتدا به‌طور کلی روی خانواده است. پس از آن کانونی‌شدگی بر شخصیت نامادری و پس از آن بر پسر و پدر است. بعد از مرگ پسر، کانونی‌شدگی داستان روی شخصیت خواهر و پس از آن نیز روی بلبل (روح برادر) است. در مجموع تغییر کانونی‌شدگی در این داستان محسوس است» (همان: ۶۶). حال آنکه برخلاف باور نویسنده - تقریباً در بیشتر داستان‌های عامیانه به سبب غلبه زاویه دید دانای کل نامحدود، کانونی‌شدگی اتفاق نمی‌افتد یا کانونی‌شدگی صفر است؛ زیرا اغلب طرز

اندیشه راویان (مردم عامه) به نقل درمی‌آید نه طرز اندیشه اشخاص و کنشگران داستانی؛ به تعبیر ژنت هرگاه روایت از آن راوی باشد اما اندیشه و افکار به اشخاص تعلق داشته باشد، کانونی‌شدگی اتفاق می‌افتد (به نقل از حری، ۱۳۹۲: ۲۱۰). در حالی که در داستان یادشده افکار و اندیشه‌ها از آن راوی است نه کنشگران. به تعبیر دیگر، «زاویه دید از آن راوی است؛ یعنی همان کس که داستان را روایت می‌کند و کانونی‌شدگی، دیدگاه و افکار اندیشیده شده/ناشده اشخاص داستانی است» (همان: ۲۱۱). نکته دیگر این است که به فرض تحقق کانونی‌شدگی، تکیه صرف نویسنده کتاب به کانونی‌شدگی وافی و کافی نیست؛ چنانکه در تمام تحلیل‌های داستانی نویسنده، درست یا نادرست، تنها به کانونی‌شدگی توجه کرده‌است در حالی که سوی دیگر کانونی‌شدگی، کانونی‌گر است که اصلاً از آن بحثی نشده‌است. از دیگر سو، اتکای نویسنده به اصطلاح کانونی‌شدگی بدون در نظر گرفتن وجوه مختلف آن (کانونی‌شدگی صفر، درونی و بیرونی)، بی‌اعتنایی به شخصیت کانونی و غیره، نشانه‌های نگاه تقلیل‌گرایانه و نقصان در تفسیر و تحلیل روایی داستان‌های عامیانه است.

در تحلیل ایستایی یا پویایی شخصیت‌ها در داستان «رمال دروغین» آورده شد که «همگی شخصیت‌های داستان ایستا و تک‌بعدی هستند» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴: ۷۵). جدا از اینکه همگی شخصیت‌ها تک‌بعدی هستند، شخصیت مرد داستان، می‌تواند شخصیتی دینامیک یا پویا محسوب گردد؛ زیرا بر اثر اصرار زن به بازی کردن نقش رمال، مرد به تدریج باور می‌کند که رمال است. بنابراین در نقش رمالی حرفه‌ای نقش‌آفرینی می‌کند و سرانجام به کمک اقبال بلند و تقدیر به رمالی حرفه‌ای بدل می‌شود.

بسامد تحلیل‌های ایجاز‌گون و اغلب تکراری در توصیف برخی از زوایای داستان‌های برگزیده، از اعتبار پژوهشی اثر می‌کاهد؛ مثلاً در باب زمان در داستان «تک ترکمان» می‌نویسد: «زمان داستان خطی است. از نظر دیرش زمانی، سرعت روایت بیشتر از سرعت اتفاق افتادن داستان است. از نظر بسامد نیز نکته خاصی در حکایت دیده نمی‌شود» (همان: ۸۲). چنین تفسیری عیناً برای داستان «شنگول و منگول» (همان: ۴۳) و درباره داستان «وصیت سگ» (همان: ۹۷) آمده‌است.

در داستان «پیشکار و ده گوسفند» نیز در تحلیل محتوایی اثر خطایی آشکار وجود دارد. نویسنده معتقد است داستان، رویکرد پسااستعماری دارد؛ گویا تقابل ایرانی و اروپایی را ملاک و معیار چنین دریافتی قرار داده‌است. ضمن اینکه باید توجه داشت، رویکرد

پسااستعماری-که رویکردی جدید در دوره استعمار است- اساساً در متن داستان‌های عامیانه ایرانی به دلایل مختلف امکان بروز و ظهور نداشته یا به‌ندرت وجود دارد، انتساب گرایش داستان مزبور به رویکرد پسااستعماری دور از ذهن و نادرست است. نویسنده در کیفیت تحلیل پسااستعماری داستان مذکور می‌آورد:

«براساس رویکرد پسااستعماری در این حکایت، در عین حال که اروپایی احمق و ساده‌لوح نشان داده می‌شود، ساده‌دل و پاک و اخلاقی نیز معرفی می‌شود. اروپایی فردی است مهربان و خوش قلب که تا جایی که بتواند، سعی می‌کند نسبت ناروا به دیگران ندهد و حتی فکر ناروا نسبت به کسی نداشته باشد. او هنگامی که می‌بیند یکی از گوسفندان کم است، فکر می‌کند که ممکن است ایرانی، شمردن بلد نباشد. او این فرض بعید را به فرض قریب دزدیده شدن گوسفند، ترجیح می‌دهد و گمان و ظن بد بر ایرانی نمی‌برد. اروپایی همچون به انسان‌های دیگر اعتماد می‌کند و آنان را شریف و درست‌کار می‌داند؛ چراکه خودش درستکار است و اصلاً فکر عمل زشت دزدی به ذهنش راه نمی‌یابد، چه در مورد خودش چه در مورد دیگران و از همین سادگی و پاکی است که فریب می‌خورد. از دیدگاه پسااستعماری باید گفت که راوی به تقابلی قائل است که در آن اروپایی بعد مثبت این تقابل است و ایرانی بعد منفی آن! اروپایی در این حکایت، مانند کودکان طبیعت و طینتی پاک دارد و براساس فطرت انسانی و پاک خود عمل می‌کند» (همان: ۹۵-۹۶).

گزاره‌های تحلیلی فوق، خود ناقض ادعای نویسنده است. رویکرد پسااستعماری، تلاش روشنفکران و ادبا برای بازگشت به هویت و فرهنگ بومی، در برابر هویت جعلی و تحمیلی غرب است. روشن است برای رهایی از این هویت بدلی و ایپهامی، چاره‌ای جز این وجود ندارد که شخصیت استعمارشده و سرکوب‌گشته فرایند فرودستی یا تبدیل خود به سوژه را در نظام نواستعماری متوقف سازد و به کسب تشخص فردی و هویت مستقل همت گمارد (نک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۲۴۴). بنابراین خواهان بازنگری در هویت بومی و بازگشت به فرهنگ و سنت ملی باشد و برای این منظور به تعبیر جان مک‌لود با آنکه خود در بند تقابل مانده‌است، به واسازی مؤلفه‌های اساسی گفتمان تقابلی استعمارگران، مانند مرکز‌انگاری غرب/ حاشیه‌انگاری شرق، فرادستی غرب/ فرودستی دیگری، برتری نژادی و زبانی غرب/ بربریت دیگری و غیره بیندیشد (McLoed, 2007: 9-10). با این اوصاف، برخلاف باور نویسنده محترم در باب این داستان، هیچ رویکرد یا ماهیت پسااستعماری در آفرینش داستان مشاهده نمی‌شود؛ زیرا بیش از آنکه پیام داستان به واسازی تقابلی فرادستی و

فرو دست‌ی بردارد و به تشخیص هویتی و بومی و ترویج فرهنگ ملی نظر داشته باشد، بیشتر بنای تحقیر فرهنگ و هویت ایرانی را همسو با زیست‌بوم فکری غرب دارد؛ همانند رمان‌واره حاجی‌بابا/صفهانی جیمز موریه. بنابراین، اساساً بنای منفی و تحقیرآمیز در داستان، نشانه پسااستعماری نبودن رویکرد داستان است. نقل داستان از کریستین سن (به عنوان یک شخصیت غربی) خود جای تأمل دارد.

در فصل سوم (جمع‌بندی و نتیجه)، نویسنده تمام مؤلفه‌های تحلیل روایت‌شناسی و عناصر داستانی مورد نظر خود را در پنجاه داستان منتخب در قالب جدول می‌آورد (همان: ۱۰۵-۱۱۵)؛ اما گاه نویسنده محترم درست برخلاف آنچه در متن تحلیل به دست داده، در جدول ثبت کرده‌است. مثلاً در بیان نمادین بودن یا نبودن داستان «علی و شهر مرمز» به نمادین بودن شخصیت امام علی^(ع) اشاره می‌شود (همان: ۶۱)؛ اما در جدول مذکور آن داستان را فاقد نماد دانسته است (همان: ۱۱۲). یا در باب داستان «بلبل سرگشته» که به نمادهای داستان اشاره می‌کند (همان: ۶۸)، در جدول آن را فاقد نماد نوشته‌است (همان: ۱۱۳). یا داستان «تمکی» که آن را دارای نماد دانسته (همان: ۹۱)، اما در جدول آن را فاقد نماد دانسته‌است (همان: ۱۱۴). داستان «پیشکار و ده گوسفند»، که آن را دارای نماد دانسته (همان: ۹۳)، اما در جدول آن را فاقد نماد درج کرده‌است (همان: ۱۱۴).

در باب حکایات مربوط به «دیو ابله» آورده شد که «حکایات دیو ابله -همچون داستان‌های سحر و جادویی- یک سرشان به اساطیر کهن متصل است و با تصویر صحنه‌های حماسی، نبرد انسان با دیو را -علی رغم همه مشکلات- نشان می‌دهد (مانند داستان‌های ملک‌جمشید و دیب سب‌دزد، باغ سب) این داستان‌ها نیز به مانند افسانه‌های جادویی، ریشه در آرمان‌ها و آرزوهای بشر دارد و قصد نهایی‌اش نشان دادن چیرگی انسان بر همه موانع طبیعت اعم از واقعی و خیالی است» (همان: ۱۱۷)؛ در حالی که نویسنده محترم دلیل اسطوره‌ای بودن این‌گونه داستان‌ها را بیان نکرده‌است و صرف ریشه‌داشتن در آرمان‌ها نشانه اسطوره‌ای بودن آنها نیست و گرنه -همان‌گونه که خود اشاره داشته‌اند- افسانه‌های جادویی را -که واجد این خصایصند- نیز باید اسطوره‌ای بدانیم؛ در حالی که منطقی‌اً اعتبار روایات اسطوره‌ای را ندارند.

برخی از گزاره‌های نویسنده در تحلیل و جمع‌بندی داده‌ها با توجه به ماهیت داستان‌های عامیانه بیان واضحات و تحصیل حاصل محسوب می‌شود؛ چنانکه در باب شخصیت و شخصیت‌پردازی حکایات آورده‌است که «بسیاری از کارکترهای داستان‌های عامیانه صرفاً در

حد یک نام یا نهایتاً یک تیپ هستند و هرگز به هویت فردی (مانند داستان‌های معاصر) دست نمی‌یابند» (همان: ۱۳۱).

مطالب کتاب منافاتی با مبانی و آموزه‌های اسلامی ندارد؛ اما در برخی داستان‌ها، مثل «علی و شهر مرمر» اغراق‌های گراف و ناباورانه در قصه، می‌تواند مایه وهن و بازتابی از عقاید غالی‌گری به شمار آید.

۳- نتیجه‌گیری

روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی با وجود دربرداشتن نکات ارزنده و کوشش برای ارائه الگوی ساختاری و کلی برای همه داستان‌های عامیانه فارسی، به خطاهای آشکار متدولوژیک (روش شناختی) دچار گشته‌است؛ مانند درآمیختن ناهمگون و ناسازگار نقد روایت‌شناختی با نقد عناصر داستانی و غلبه رویکرد التقاطی و ایجاز‌گونه به عناصر روایت از یک‌سو، و فهم نادرست و ناقص از نظریه پساساختارگرایانه دریدایی و اصرار نویسنده به استفاده از آن در تحلیل داستان‌های منتخب - به رغم اساس ساختارگرایانه نظام طبقه‌بندی و تحلیل عناصر روایی آنها - از دیگرسو. همچنین رویکرد تسامحی در روایت‌شناسی داستان‌ها و خطاهای آشکار و متعدد در تحلیل و تفسیر داستان‌های عامیانه، اثر را فاقد استانداردهای لازم برای قرارگرفتن در رده کتاب‌های درسی یا کمک آموزشی گرایش «ادبیات عامه» (مقطع کارشناسی ارشد) و حتی درس «ادبیات عامه» دوره کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی کرده‌است. با این حال، می‌توان انتظار داشت نویسنده پس از بازنگری جدی و اساسی و بازنویسی مجدد کتاب بتواند در چاپ‌های بعدی، ظرفیت‌های بالقوه این موضوع را به فعلیت برساند و آن را در جایگاه الگویی عملی در حوزه پژوهش‌های ادبیات عامه در ایران جای دهد.

پی‌نوشت

۱- یک داستان از نوع قصه‌های مربوط به حیوانات -فابل-، یک داستان از نوع قصه‌های سحر و جادویی، یک داستان از نوع داستان اولیاء، دو داستان از نوع شبه داستان کوتاه، دو داستان از نوع داستان‌های مربوط به دیو ابله، دو داستان از نوع داستان‌های طنزآمیز و یک داستان از نوع داستان‌های مسلسل یا زنجیره‌ای.

۲- این شش عنصر عبارتند از: مؤلف واقعی، مؤلف، راوی مستتر، روایت‌شنو، خواننده مستتر و خواننده واقعی.

۳- نعمت الله فاضلی، «فرهنگ عامه و ادبیات عامیانه فارسی»:

<http://www.farhangshenasi.ir/persian/node/614>

منابع

- تایسن، ل. ۱۳۸۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه م. حسین‌زاده و ف. حسینی، زیر نظر ح. پاینده. تهران: انتشارات نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- حری، ا. ۱۳۹۲. *جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی*، تهران: خانه کتاب.
- رادفر، ا. ۱۳۸۴. «پیشینه فرهنگ عامه در زبان فارسی و منابع آن در فارسی، کردی و ترکی»، *مجله فرهنگ (ویژه ادبیات)*، سال ۱۸، (۳)۵۵: ۶۵-۸۲.
- رویل، ن. ۱۳۸۸. *ژاک دریدا، ترجمه پ. ایمانی*. تهران: نشر مرکز.
- ریمون-کنان، ش. ۱۳۸۷. *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ا. حری. تهران: انتشارات نیلوفر.
- سلدن، ر. و ویدوسون، پ. ۱۳۸۴. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه ع. مخبر. تهران: طرح نو.
- شریف‌نسب، م. ۱۳۹۴. *روایت‌پژوهی داستان‌های عامیانه ایرانی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ضیمران، م. ۱۳۸۶. *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: انتشارات هرمس.
- فاضلی، ن. ۱۳۸۱. «فرهنگ عامه و ادبیات عامیانه فارسی». *کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت*، ۴۳: ۸۲-۸۵.
- کلیگز، م. ۱۳۸۸. *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه ج. سخنور و دیگران. تهران: نشر اختران.
- لینتولت، ژ. ۱۳۹۰. *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید*، ترجمه ع. عباسی و ن. حجازی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مقدادی، ب. ۱۳۹۳. *دانش‌نامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*، تهران: نشر چشمه.
- موسوی بجنوردی، ک. ۱۳۹۳. *دانشنامه فرهنگ مردم ایران*، ویراسته ا. کریمی و دیگران. تهران: مرکز نشر دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- نوریس، ک. ۱۳۸۵. *شالوده‌شکنی*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- نیکولایوا، م. ۱۳۸۷. «بزرگ شدن: دوراهی ادبیات کودک»، ترجمه غ. بزرگمهر. *دیگرخوانی‌های ناگزیر: رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودک*، به کوشش م. خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان: ۴۹۷-۵۴۵.
- Abrams, M. H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Reinhart and Winston.
- McLoed, J. 2007. *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, London: Routledge.