

مقدمه

انسان‌ها در تمامی فرهنگ‌ها می‌خندند، همان‌طور که هر فرهنگی صاحب زبان و نوعی از اعتقادات مذهبی است.

«خنده و شوخ‌طبعی (humour) نتیجه فرهنگ است، نتیجه تمدن نیز هست و اگر همان‌گونه که کردارشناسان می‌گویند، خنده زاینده کارکرد حیوانی خشم و پرخاشگری باشد، آنگاه تغییر معنای اجتماعی این کنش فیزیولوژیکی، خود گواهی است بر فاصله فرهنگ بشر از زندگی حیوان» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۴۰).

شاید به همین دلیل است که ابن‌سینا، انسان را با صفت ضاحک تعریف می‌کند و ارسطو می‌گوید:

«از میان جانوران تنها انسان قادر به خندیدن است» (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۰: ۱۰).

شیوه‌های نیل به خنده را می‌توان در سه دسته کلی جای داد: یکی خنده‌ای که به واسطه کاربرد زبان حاصل می‌آید، دوم خنده‌ای که با ادا و اطوار و اجرای حرکات نمایشی همراه است و سوم خنده‌ای که از ترکیب این دو ایجاد می‌شود (حری، ۱۳۸۷: ۳۳). حاصل شیوه اول، هنر روایتگری است و شیوه دوم در عرصه هنر نمایش مجال حضور می‌یابد. ارسطو اولین کسی است که تفاوت دو نوع ادب نمایشی تراژدی و کمدی را بیان کرده و گفته است:

«کمدی در مقابل تراژدی قرار دارد و تقلیدی است از اخلاق و اطوار زشت. نه اینکه تقلید بدترین صفات انسان باشد بلکه فقط تقلید اطوار شرم‌آور است که موجب ریشخند و استهزا می‌شود» (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۲۰).

سیدنی نیز در تعریفی مشابه با ارسطو می‌گوید: کمدی تقلیدی است از خطاهای معمول زندگی ما، آن حماقت‌هایی که کمتر از جنایت‌ها قابل سرزنش‌اند (مرچنت، ۱۳۷۷: ۱۸). هرچند تعریف‌های یادشده از کمدی، درباره روایتگری متون مطایبه‌آمیز نیز صادق است اما امروزه، واژه کمدی به صورت خاص، به آن دسته از آثار ادبیات نمایشی اطلاق می‌شود که «به شکلی زانمند، مسائل روزمره انسان‌های معمولی و گرفتاری‌های آنها را با زبان مردم عادی و به شیوه‌ای خنده‌آور و سرگرم‌کننده نمایش می‌دهد» (انصاری، ۱۳۸۷: ۲۸-۲۶). برخلاف هنر نمایش که علاوه بر زبان، عناصر گوناگونی مثل صحنه، هنرپیشه و ... را نیز به خدمت می‌گیرد، هنر روایی، تنها حاصل کاربرد زبان است و به رغم تنوع شکل‌های

روایت، «هر متن روایی نیاز به واسطه‌ای دارد، فرد یا منبعی که آن را روایت کند. این صدا، فرد یا منبع، راوی است» (اخوت، ۱۳۷۱ الف: ۸۸). شیوه‌ای که راوی برای بازنمایی یک داستان (ماجرا) در قالب روایت انتخاب می‌کند و نیز مؤلفه‌ها و شگردهای زبانی خاص او در نقل داستان، انواع مختلف روایت را به وجود می‌آورد.

اسکولز کلیه آثار داستانی را بر اساس سه رابطه ممکن بین هر جهان روایت‌شده (داستانی) و جهان تجربه، به سه دسته تقسیم می‌کند و می‌گوید:

«جهان داستانی ممکن است بهتر از جهان تجربه باشد، یا بدتر از آن، یا برابر با آن» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸۷).

به این ترتیب، می‌توان آثار داستانی را در سه دسته رمانتیک، هزل‌آمیز و واقع‌گرایانه جای داد. اسکولز، هزل را جهان خوارشده‌ای می‌داند که «موجودات عجیب و غریب فروانسانی گرفتار در آشوب را ارائه می‌دهد» (همان: ۱۸۸).

تعریف اسکولز به روشنی نشان می‌دهد که او تمام شیوه‌های مطایبه، مثل هجو، طنز و ... را تحت عنوان هزل طبقه‌بندی می‌کند. نکته دیگر اینکه اسکولز از واژه (satire) استفاده کرده که در ترجمه فارسی به هزل برگردانده شده است اما در غالب فرهنگ‌های فارسی، آن را معادل با واژه طنز دانسته‌اند و از طرفی، «معمولاً در ایران، آثاری را که در گونه کلی شوخ‌طبعی، نوشته، گفته، به نمایش درآمده و مصور می‌شوند، با عنوان طنز نام‌گذاری می‌کنند و از مقولات دیگر شوخ‌طبعی نام نمی‌برند» (گروه مؤلفان، ۱۳۸۵: ۹). این شکل کاربرد واژگان مختلف در یک معنا، در زبان روزمره و آنجا که هدف، برقراری ارتباط با مخاطب عام است، اشکالی ایجاد نمی‌کند اما وقتی صحبت از متن ادبی و انواع مختلف آن در میان است، کاربرد دقیق و تعریف‌شده هر واژه ضروری به نظر می‌رسد. به این جهت، در ادامه کار، ابتدا تعریف مختصری از اشکال و انواع مطایبه ارائه می‌دهیم و سپس، شیوه‌ها و شگردهای آفرینش شوخ‌طبعی را در قصه‌های مطایبه‌آمیز هزار و یک شب بررسی می‌کنیم.

۱. مطایبه (humour)

مطایبه یا شوخ‌طبعی (humour) خصیصه ثابت و لایتغیر انسان‌شناختی و جهان‌شمول و در تمامی فرهنگ‌ها مشترک است. تا کنون هیچ جامعه‌ای کشف نشده که به نوعی مطایبه نداشته‌باشد.

«مطایبه در لغت به معنی شوخی و خوش‌طبعی با کسی است که با این تعریف با فکاهه یکسان می‌شود اما تفاوت در این است که فکاهه کردار و رفتار را هم شامل می‌شود ولی مطایبه لفظی است» (رزمجو، ۱۳۷۲: ۱۸۲-۱۸۱) و در مقام گونه‌ای ادبی، «سخنی است نغز و باریک که باعث انبساط خاطر می‌شود» (حری، ۱۳۸۷: ۴۱). وقتی از مطایبه سخن می‌گوییم، منظورمان نوعی بینش است، نگاهی که در آن جمع دو نقیض، واقعیت و ضد آن، امکان‌پذیر است. در اینجا در واقع با ضد واقعیت، می‌توان به واقعیت رسید. بنابراین، هنگام برخورد با مطایبه، باید دید شکل آن چیست. مطایبه می‌تواند به شکل طنز، هزل و هجو ظاهر شود (اخوت، ۱۳۷۱: ب: ۱۳).

۱-۱ هزل (Facetiousness)

برخی از شاعران و نویسندگان فارسی زبان، مثل منوچهری و عبید زاکانی^۱، هزل را در مفهومی کلی در برابر سخن جد قرار می‌دهند. به عنوان مثال، صاحب *بدایع/الافکار* در تعریف هزل می‌نویسد: «در لغت بیهوده‌گفتن باشد و در اصطلاح، آن است که شاعر در کلام خود لفظی چند ایراد کند که محک عقل تمام عیار نبود و به میزان صدق سنجیده نباشد و با وجود آن، موجب تفریح و تنشیت بعضی طباع گردد» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۸۲). برخی دیگر و از جمله مولوی^۲، هزل را سخنان زشت و شرم‌آوری می‌دانند که به قصد شوخی و در اصل، به منظور بیان نکته‌ای اخلاقی یا اجتماعی بیان می‌شود. خواجه نصیر هزل را موجب غضب نمی‌داند، «جز در مواردی که صاحب هزل تصور کند که مورد استهزا واقع شده‌است» (خواجه نصیرالدین، ۱۳۶۱: ۵۶۱). اما در عین حال معتقد است:

«هزل، کار بی‌شرمان، شوخ‌چشمان و مسخرگان است که آن را وسیلت معیشت خویش ساخته‌اند» (خواجه نصیرالدین، ۱۳۶۴: ۱۷۹).

آنچه ما امروزه هزل می‌نامیم، «سخنی است که در آن، هنجار گفتار به اموری نزدیک شود که ذکر آنها، در زبان جامعه و محیط زندگی رسمی و در حوزه قراردادهای اجتماعی، حالت الفاظ حرام یا تابو داشته‌باشد و در ادبیات ما، مرکز آن بیشتر امور مربوط به سکس است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۵۲). با توجه به این تعریف، برخی از داستان‌های مطایبه‌آمیز *هنروریک‌شب* را می‌توانیم، در رده هزل جای دهیم. چهار حکایت "ببق" ، "زبال و خاتون" ، "عاشق حشیش کشیده" و "غلام و زن خواجه‌اش" ، به دلیل صراحتی که راویان این حکایت‌ها در

ذکر الفاظ حرام دارند، از نمونه‌های بارز هزل هستند. علاوه بر اینها، تعداد دیگری از حکایت‌های مطایبه‌آمیز را نیز، می‌توان در رده هزل قرار داد. حکایت‌هایی که نوع مناسبات شخصیت‌ها و وضعیتی که در آن قرار می‌گیرند، در تعارض با حوزه قراردادهای اجتماعی و قوانین حاکم بر محیط قرار می‌گیرد. (مثل حکایت‌هایی که حول محور خیانت زن به شوهر و چاره‌جویی زیرکانه او برای فرار از مجازات شکل گرفته‌اند). حتی برخی حکایت‌های جد نیز از صحنه‌ها و موقعیت‌های هزل‌آمیز خالی نیستند.

۲-۱ هجو (Lampoon)

حلبی در تعریف هجو می‌نویسد:

«هجو در ادب به معنی عیب‌کردن و ستم‌کردن و در اصطلاح ادیبان عبارت است از نوعی شعر غنایی که بر پایه نقد گزنده و دردانگیز است و گاهی به دشنام‌گویی یا ریشخند مسخره‌آمیز و دردآور نیز می‌رسد» (حلبی، ۱۳۷۷: ۳۴).

از آنجا که بیشتر هجویه‌ها در ادب فارسی در غالب نظم سروده شده‌اند، این تعریف، خالی از اشکال به نظر می‌رسد اما صرف نظر از قالب متن (نظم یا نثر)، می‌توان گفت:

«هجو عبارت است از توصیف، ناسزا و مذمت و بدگویی از مطلوب و محبوب کسی، برشمردن و بزرگ‌نمایی عیب‌های پیدا و پنهان و نفی مکارم و تحقیر کسی» (نکوبخت، ۱۳۸۰: ۳۰).

فروید، هجو را لطیفه تهاجمی نامیده است زیرا برای حمله، هجوم و دفاع به کار می‌رود و در این حال بی‌حیاست و پرده‌داری می‌کند (کاسب، ۱۳۶۶: ۱۳).

در میان حکایت‌های مطایبه‌آمیز هزار و یک شب، موردی که بتوان نام هجویه بر آن نهاد، دیده نمی‌شود اما در حکایتی به نام "هشام و کودک"، کودکی، هجویه‌ای برای هشام می‌خواند و با رفتار تحقیرآمیز خود چنان هشام را از کوره درمی‌برد که فرمان به کشتن او می‌دهد اما کودک که سخت ترسیده‌است، بلافاصله شعری در مدح هشام می‌خواند و او را بر سر لطف می‌آورد. به این ترتیب، حکایت بر شدت تأثیر هجو و ضد آن، مدیحه، بر مخاطب تأکید می‌کند و نیز به شیوه‌ای زیرکانه، فرجام بد هجاگوی بی‌پروا را به تصویر می‌کشد.

۳-۱ طنز (Satire)

طنز در لغت به معنای مسخره کردن و طعنه زدن و در اصطلاح، شعر یا نثری است که در آن حماقت یا ضعف‌های اخلاقی، فساد اجتماعی یا اشتباهات بشری با شیوه‌ای تمسخرآمیز و اغلب غیرمستقیم بازگو می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۸۰).

رایج شدن لفظ طنز به این معنا «مربوط به دهه بیست است که بعضی بزرگان ادب به خاطر تفکیک و تمیز طنز از هجویه‌های رکیک و زشت در مطبوعات، اصطلاح طنز را باب کردند» (پزشک‌زاد، ۱۳۸۱: ۳۹). در این معنی، طنز «صورت تکامل‌یافته هجو است» (صلاحی، ۱۳۷۳: مقدمه) و برخلاف هجو، «اشاره و تشبیهی اجتماعی است که هدف آن، اصلاح و تزکیه است و نه ذم و مردم‌آزاری» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۳۶) و طنزنویس نگهبان خودخواسته موازین، آرمان‌ها و حقیقت، اخلاق و ارزش‌های هنری است که تعهد کرده است، حماقت‌ها و شرارت‌های جامعه را تصحیح، نکوهش و تمسخر کند (کادن، ۱۳۸۰: ۹۵).

به این ترتیب «جهان طنز روی یک بیضی و به دور دو کانون، یعنی افشای بلاهت و تنبیه رذالت در نوسان است... طنز اساساً سبکی اجتماعی است و مقولات متعالی در آن نمی‌گنجد، زاده غریزه اعتراض است، اعتراضی که تبدیل به هنر شده است» (پلارد، ۱۳۷۸: ۱۳-۱۱). همین جنبه اجتماعی و اعتراضی طنز، مهمترین وجه تمایز آن با دیگر انواع هنری شوخ‌طبعی است.

«تزییر و ریا، همیشه موضوع‌های دم دست طنزنویس است، خاصه وقتی که ریاکاران به واسطه حرفة خود، متعهد به معیارهای رفتاری متفاوتی باشند» (همان: ۱۹). در داستان‌های *هنر/رویک‌شب* نیز، مهمترین خصیصه‌ای که دستمایه طنز قرار می‌گیرد، ریاکاری افرادی است که به مناسبت موقعیت ممتاز اجتماعی خود، باید متعهد به ارزش‌های اخلاقی و قوانین عام جامعه باشند.

در حکایتی، والی قاهره دو مرد را که در میان مردم به عدل و پارسایی مشهورند، در خانه خمار و در حال عیش و نوش می‌یابد و پس از گرفتن رشوه‌ای قابل توجه رهایشان می‌کند و بعد، دو مرد ظاهرالصلاح به حيله‌ای پول خود را از او پس می‌گیرند. در حکایتی دیگر، والی بولاقي، برخلاف آنچه از او انتظار می‌رود، نه تنها دزدان را دستگیر و مجازات نمی‌کند بلکه مال دزدی را به بهایی اندک از آنها می‌خرد و بعد، می‌فهمد که آنچه خریده، بی‌ارزش است و دزدها فریبش داده‌اند. قصه نسبتاً بلند "زن بازرگان با والی و قاضی و وزیر

و ملک " نمونه دیگری از داستان‌های طنزآمیزی است که در آنها طبقه حاکمه و بزرگان جامعه و رسوایی‌ها، رذالت‌ها و ریاکاری‌های آنها دستمایه طنز ظریف و شیرین راویان هزار و یک‌شب قرار می‌گیرد.

صوفیان و مقدس‌نماها نیز از موضوعات محوری طنز به شمار می‌روند. خاریشتی با تظاهر به زهد و ورع دو قمری ساده‌لوح را فریب می‌دهد. در جای دیگر، گرگ با تظاهر به پارسایی خود را از گودالی که روباه برای او کنده است، نجات می‌دهد. فقیهی بلندمرتبه، برای اینکه هارون‌الرشید را به کنیز مورد علاقه‌اش برساند، بارها و بارها دستورات و احکام شرع را تفسیری دوباره می‌کند. حتی در برخی از داستان‌های طولانی و جدی هزار و یک‌شب نیز، موقعیت‌ها و ماجراهایی طنزآمیز دیده می‌شود که بر اساس کنش مقدس‌نماها اتفاق می‌افتد. داستان طولانی "ملک نعمان و فرزندان او"، که شرح جنگ‌های پی‌درپی مسلمانان و کفار است، عرصه حيله‌بازی‌های عجوزی زشت‌روست که به هیأت زاهدی صاحب‌کرامت درمی‌آید، فرماندهان سپاه اسلام را فریب می‌دهد و به این وسیله، بارها و بارها، اسباب شکست مسلمانان را فراهم می‌آورد.

افشای حماقت و بلاهت، موضوع بعضی دیگر از داستان‌های طنزآمیز هزار و یک‌شب است. جولایی که بازار کار خود را کساد می‌یابد، از بندبازها تقلید می‌کند و خود را به کشتن می‌دهد، گنجشک احمق، ادای باز را درمی‌آورد و هلاک می‌شود، مرد بی‌نوایی چنان در اوهام خود غرق می‌شود که سرمایه ناچیز خود را نیز از دست می‌دهد و دلاک ابله‌ی، با بلاهت و زیاده‌گویی خود، آبروی جوانی صاحب‌نام را می‌برد. در مواردی اما بلاهت‌های شیرین شخصیت داستان به نفع او تمام می‌شود و لبخند بر لب دیگر شخصیت‌های داستان می‌نشانند. این موارد بسیار شبیه به حکایت‌هایی هستند که ماجرای آدم‌های حقه‌باز و زیرک را روایت می‌کنند. افراد ساده‌لوح نیز، به مانند شخصیت‌های ناقلا، طاران جوانمردی که برای نجات افراد بی‌گناه خود را به خطر می‌اندازند، شخصیت‌های زیرک و حاضر جوابی که با استفاده از ظرایف زبانی، موقعیت را به نفع خود تغییر می‌دهند، همواره همدلی جانبدارانه و ظریف راویان هزار و یک شب را برمی‌انگیزند و از این طریق، داستان را به نفع خود و با پایانی خوش به انجام می‌رسانند.^۳

صرف نظر از ویژگی‌های مضمونی، انواع مطایبه را می‌توان در قالب‌های روایی لطیفه، حکایت، قصه، داستان و... روایت کرد. همه این گونه‌های روایی، علی‌رغم تفاوت‌های ساختاری که با هم دارند، از روش‌های همانندی برای خلق شوخ‌طبعی و نیل به خنده استفاده می‌کنند.

۲. لطیفه‌ها، قصه‌ها و حکایت‌های مطایبه‌آمیز

در زبان فارسی چند کلمه مترادف داستان وجود دارد: قصه، افسانه، حکایت و... و امروزه به هیچ روی نمی‌توانیم، با توجه به میراث ادبی گذشته، حد و رسمی دقیق برای هر یک از این لغت‌ها تعیین کنیم (محبوب، ۱۳۸۲: ۱۲۵). با این حال غالباً واژه داستان را «مصدقی کلی‌تر و جامع‌تر برای همه انواع ادبیات داستانی مثل قصه، داستان کوتاه، داستان بلند و رمان» دانسته‌اند (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۹) و به مفهوم خاص، از آن برای نامیدن آن دسته از ادبیات داستانی که به شیوه امروزی نوشته شده‌اند، بهره برده‌اند (نک: میرصادقی، ۱۳۶۶: ۱۹). در حالی که لفظ قصه اصطلاحاً به آثاری اطلاق می‌شود که «در آنها تأکید بر رویدادهای خارق‌العاده است تا تحول و تکوین شخصیت‌ها و افراد» (درویشیان و خندان، ۱۳۷۷: ۲۶).

در این مفهوم، قصه متنی روایی و فاقد پیرنگ و رابطه علت و معلولی است که قهرمان‌های آن نمونه‌های کلی صفات و خصلت‌های بشری (تیپ) هستند. زمان و مکان در آنها فرضی است و محتوا و مضمون آنها مربوط به زمان‌های دور و جوامع گذشته است. راویان بعضی از این قصه‌ها با بهره‌گیری از شگردهای خلق مطایبه و استفاده از اشخاص مضحک و ساده داستانی، ماجراهایی خنده‌دار خلق می‌کنند. حکایت‌ها و قصه‌های مطایبه‌آمیز شباهت‌های بسیاری با هم دارند و از شیوه‌هایی همانند برای نیل به خنده استفاده می‌کنند. از سوی دیگر حکایت‌های مطایبه‌آمیز و لطیفه‌ها، از لحاظ ساختاری، بسیار شبیه به هم هستند.

"آندره ژول"، لطیفه و حکایت‌های خنده‌دار را یکی از اشکال ساده نه‌گانه‌ای می‌داند که در تمام زبان‌ها و فرهنگ‌ها وجود دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ب: ۴۹). به عقیده ژول، هرچند که این شکل ساده به فراخور زمان و مکان شکلی خاص دارد اما در تمامی جلوه‌های آن «مناسبت میان منطق و زبان دگرگون می‌شود و تمامی فراشد فکری، منش خودانگیزته‌ای می‌یابد»

(احمدی، ۱۳۷۰: ۱۵۸). به این ترتیب لطیفه رشته توقعات ما را از جهان تجربی می‌گسلد و «به عوض متناقض‌نماهای خرد، معانی دولایه بلاهت را بر ما عرضه می‌کند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۷۶). هر لطیفه، متنی است که حداقل از دو بخش تشکیل شده‌است: معرفی و لب مطلب. در بخش معرفی، گوینده عناصر اصلی لطیفه را معرفی می‌کند و فضا را برای وارد کردن ضربه و گفتن جمله اصلی لطیفه آماده می‌کند. بخش دوم هر لطیفه (لب مطلب)، معمولاً جمله کوتاهی است که به نوعی با بخش اول تضاد دارد و به شکلی منطبق روزمره را بر هم می‌زند (اخوت، ۱۳۸۴: ۲۲). حکایت‌های مطایبه‌آمیز نیز، ساختاری شبیه به لطیفه دارند: متن‌هایی کوتاه‌اند، طرح بسیار ساده‌ای دارند و از دو جزء نمونه‌روایی و حکمت اخلاقی تشکیل شده‌اند:

«حکایت‌های مطایبه‌آمیز گرچه از ویژگی‌های عمومی حکایت پیروی می‌کنند (یعنی دارای نمونه‌روایی و حکمت اخلاقی هستند) اما دارای این ویژگی مخصوص به خودند که لب مطلب آنها غیرواقعی، نامنتظره و یا غریب است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۰).

در پایان بسیاری از حکایت‌های مطایبه‌آمیز، نتیجه‌گیری اخلاقی هم وجود دارد و این امر نشان‌دهنده تبعیت و تأثیرگرفتن این متن از حکایت (به مفهوم خاص آن) است. پس، حکایات مطایبه‌آمیز همزمان متأثر از منطق لطیفه و حکایت هستند و به این جهت، در عین اینکه بسیار شبیه به لطیفه هستند، با آن تفاوت دارند: متن‌هایی طولانی‌ترند، نیاز به فضا سازی و مقدمه‌چینی دارند و معمولاً تیپ-قهرمانی در آنها ظاهر می‌شود که در رده یکی از گونه‌های آدم احمق جای می‌گیرد. این تیپ احمق و کنش او در شماری از حکایت‌ها و قصه‌های مطایبه‌آمیز هزار و یک‌شب، نقشی اساسی در خلق موقعیت‌ها و مضامین خنده‌دار دارد.

۳. روایت‌های مطایبه‌آمیز هزار و یک‌شب^۴

هزار و یک شب، معروف‌ترین مجموعه داستانی است که عناصر فرهنگ‌های ملل گوناگون مشرق‌زمین را در دل خود جای داده است اما «می‌توان با اطمینان نسبی اظهار نظر کرد که نخستین پایه هزار و یک‌شب، همان کتاب ایرانی هزار افسان بوده که بسیاری حکایت‌های آن از منابع هندی گرفته شده بود و در قرن سوم هجری از زبان پهلوی به عربی درآمد» (محبوب، ۱۳۸۲: ۳۶۹) و به «الف لیلة و لیل» شهره شد. «عبداللطیف طسوجی» در اواخر سلطنت

محمدشاه و آغاز سلطنت ناصرالدین شاه قاجار، کتاب را از عربی به فارسی ترجمه کرد و "سروش اصفهانی"، نمونه‌های شعر فارسی را از دیوان شاعران بزرگ انتخاب کرد و به متن افزود. این ترجمه شامل ۲۵۱ روایت^۵ است که از این میان ۴۵ روایت را می‌توان، در رده قصه‌ها و حکایت‌های مطایبه‌آمیز جای داد. این روایت‌ها از لحاظ عنوان، انواع و شگردهای شوخ‌طبعی قابل بررسی هستند.

۱-۳ عنوان روایت‌ها

قصه‌های مطایبه‌آمیز، «به این علت که با چیزی به نام شخصیت و شخصیت‌سازی روبه‌رو نیست، با مشکلی هم به نام نامگذاری داستانی و انتخاب عنوان مواجه نیست» (اخوت، ۱۳۷۱الف: ۲۲۳). بسیاری از این نوع روایت‌ها عنوانی ندارند و یا در نامگذاری آنها از عناوین بسیار ساده‌ای استفاده می‌شود. عناوین حکایت‌های مطایبه‌آمیز *هنر/رویک‌شب* را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

الف- قصه‌هایی که عنوان آنها اسم یک یا چند نفر از آدم‌های قصه است: مثل حکایت‌های "دعبل خزاعی"، "عاشق حشیش کشیده"، "خیاط، احذب، یهودی، مباشر و نصرانی"، "روبه و گرگ"، "غلام با زن خواجه‌اش"، "بازرگان با شیخ و طراران" و ...

ب- قصه‌هایی که عنوان آنها صرفاً خلاصه‌ای از مضمون قصه است: مثل "ثبات حماقت آموزگار"، "سه واقعه عجیب"، "پاداش طبابت"، "تدبیر زن"، "تقسیم جایزه" و ...

ج- قصه‌هایی که عنوانی ندارند و تنها با عبارات آغازینی مثل "حکایت کرده‌اند که"، "آورده‌اند که" و ... مشخص می‌شوند. این دسته از قصه‌ها، حکایت‌هایی هستند که به عنوان قصه درونه داستان دیگری روایت می‌شوند و اغلب شاهدهی بر صحت مدعای راوی هستند، مثل حکایت جولایی که از بندبازها تقلید می‌کند و جان خود را از دست می‌دهد. این حکایت در ضمن قصه "بوزینه و دزد" روایت می‌شود که یکی از حکایت‌های *جدّ هنر* و *یک‌شب* است.

۲-۳ انواع، ویژگی‌ها و صناعات رایج در حکایت‌ها

جهان مطایبه، جهانی است که «زنجیره علی‌اش پاره، آیین‌های اجتماعی‌اش وارونه و بخردانگی عرف و معمولش محو و نابود شده است» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۰). در این جهان، انسان مقهور

قدرت استدلال و چاره‌جویی‌های بی‌بدیل حیوانات می‌شود، ماهی‌گیری فقیر تصادفاً خلیفه را می‌بیند و او را به خدمت خود درمی‌آورد، زنی که از بی‌وفایی شوهر ثروتمندش خشمگین است، با زبالی بی‌نوا می‌آمیزد، آموزگاری نادان دلباخته زنی می‌شود که شاعری او را در شعرش ستوده‌است و از عشق زن جان می‌دهد و ...

اساس شوخ‌طبعی، خلق یک موقعیت یا مجموعه موقعیت‌های غیرمنتظره و غیرمترقبه برای مخاطب است (حری، ۱۳۸۷: ۴۵)؛ موقعیت غیرمترقبه و گاه نامتعارفی که غالباً با منطق معمول زندگی و اخلاق اجتماعی، عقل سلیم و بخردانگی معمول ما منطبق نیست و موجب خنده می‌شود. موقعیت خنده‌آور در مواردی، تصادفاً ایجاد می‌شود و شخص یا اشخاصی که با صفت نوعی حماقت شناخته نمی‌شوند، در آن درگیر می‌شوند و گاه کنش‌هایی ابلهانه و دور از ذهن از خود نشان می‌دهند اما در مواردی هم موقعیت غیرمتعارف نتیجه حضور و کنش تیپ-قهرمانی است که از همان آغاز قصه با صفت نوعی ابله معرفی می‌شود. بر این اساس، حکایت‌ها و قصه‌های مطایبه‌آمیز *هزارویک شب* را می‌توان به دو دسته حکایت‌های ماجرای مضحک و حکایت‌های آدم احمق تقسیم کرد.

۳-۲-۱ حکایت‌های ماجرای مضحک^۶

در این نوع قصه‌ها تیپ-قهرمان داستان، معرف صفت نوعی احمق نیست اما درگیر ماجرای مضحک و احمقانه می‌شود. حکایت "دهقان و خرش" یکی از این قصه‌هاست که تیپ-قهرمان آن با صفت دهقانی که زبان حیوانات را می‌داند، معرفی می‌شود. ماجرا از این قرار است که دهقان، روزی، با شنیدن حرف‌های گاو و خرش و دریافت حیل‌های آنها، با صدای بلند می‌خندد. همسر محبوب دهقان، به اصرار از او می‌خواهد تا علت خندیدنش را توضیح دهد. مرد می‌داند که بعد از گفتن حقیقت به همسرش، زنده نخواهد ماند. با این حال، قول می‌دهد که راز خود را بر او آشکار کند اما بعد، با راهنمایی خروس، زن را به باد کتک می‌گیرد تا دیگر از رازهای او نپرسد و زن از کرده خود پشیمان می‌شود.

قصه با موقعیتی غیرمتعارف آغاز می‌شود. دهقان، برخلاف منطق معمول زندگی آدمی، زبان حیوانات را می‌فهمد. این موقعیت، به‌تنهایی غیرمعمول است اما ماجرا وقتی خنده‌دار می‌شود که دهقان تصادفاً مکالمه گاو و خرش را می‌شنود. خر ابتدا به گاو یاد می‌دهد که

چگونه با تظاهر به بیماری از زیر کار دربرود و بعد، چون دهقان، خر را به جای گاو به کار می‌گیرد و به گاوآهن می‌بندد، خر راه چاره‌ای پیدا می‌کند تا گاو به سر کار خود برگردد. مکالمه گاو و خر و مناسبات بین آنها و نیز پایان غیرمنتظره و عمل دور از انتظار دو حیوان، برای خواننده روایت نیز، به مانند دهقان، خنده‌دار است.

حکایت می‌تواند، در همین جا و با بیان عکس‌العمل مشترک دهقان و خواننده به پایان برسد اما در ادامه، نوعی واژگونی موقعیت، ماجرای خنده‌دار دیگری را رقم می‌زند. در اینجا، جایگاه اولیه دهقان و حیوانات خانگی او با هم عوض می‌شود. راهنمایی خروس به ناچاری و درماندگی دهقان پایان می‌دهد و به این ترتیب، انسان از مقام برتری به جایگاه فرودست حیوان فرومی‌نشیند. این واژگونی موقعیت از آنجا که با وضعیت آغازین حکایت تضاد دارد، عملی دور از انتظار تلقی می‌شود و بر جنبه خنده‌آور ماجرا می‌افزاید. به این ترتیب، نیل به خنده در این حکایت، حاصل به کارگیری شگردهای مختلف خاص متون مطایبه‌آمیز است؛ یعنی: خلق موقعیت غیرمتعارف، واژگونی موقعیت و عمل دور از انتظار و پایان غیرمنتظره.

حکایت "عاشق حشیش کشیده"، نمونه دیگری از حکایت‌هایی است که نیل به خنده در آن، بیش از هر چیز وابسته به موقعیت خنده‌داری است که شخص، ناخواسته در آن گرفتار شده‌است. حکایت، ماجرای مرد بی‌نواپی است که در حمام، پاره‌ای بنگ پیدا می‌کند و آن را می‌خورد. مرد، که سخت دوستدار زنان زیبارو است، در دنیای اوهام، خود را در بطن ماجرای عاشقانه تصور می‌کند و چون به خود می‌آید، می‌بیند که مسخره خاص و عام شده‌است.

حکایت با شرح وضعیتی متعارف آغاز می‌شود: مردی که همه ثروت خود را در راه عشق زنان خو بروی از دست داده‌است، درمانده و پریشان در بازار می‌گردد و می‌خی به دست او فرومی‌رود. مرد بی‌نوا از ناچاری به گرمابه‌ای پناه می‌برد، پاره‌ای بنگ پیدا می‌کند و از شدت درد آن را می‌خورد. این مقدمه آغازین، در عین حال که موقعیتی عادی است، محتوای شوخی را نیز در خود می‌پرورد و خواننده با توجه به وضعیت مرد و استعمال بنگ و نیز صفت اصلی او، دوستداری زنان، انتظاراتی را در سر می‌پرورد. پس از مقدمه چینی، راولی قصه، تأثیر بنگ بر مرد بی‌نوا و اوهام او را به‌دقت شرح می‌دهد و سرانجام، قصه را در

وضعیتی به پایان می‌برد که مردم شهر، مرد مدهوش را پیدا می‌کنند و چون تأثیر اوهام او در وضعیت جسمانی‌اش آشکارا هویداست، او را به باد تمسخر، کتک و ناسزا می‌گیرند. در این حکایت جنبه خنده‌آور قضیه در وضعیت نامتعارف و نابهنجاری است که مرد به دلیل استعمال حشیش در آن گرفتار می‌شود. اوهام بیمارگونه مرد و عمل دور از انتظار او و مردمی که به حمام می‌آیند، نیز از دیگر شگردهای خنده‌آفرینی در این حکایت است. از سوی دیگر، هرزه‌درایی و بیان آشکار و بدون پرده‌پوشی مسائل جنسی که بیان آنها تابو و حرام تلقی می‌شود، عاملی است برای خندیدن به آنچه که در تمام اشکال خود (مثلاً لطیفه‌های جنسی) تنها در فضای خصوصی و میان افرادی که روابطی بسیار دوستانه دارند، نقل می‌شود. مخاطب چنین شوخی‌هایی را درک این نکته که «به تعلیق درآوردن ارادی ناباوری توسط او، منجر به خلق چیزی مطلقاً بی‌معنا شده‌است، به خنده می‌اندازد» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۶۴).

در حکایت "بقبق" و دیگر حکایت‌های هزل‌آمیز هزار و یک‌شب نیز، از شگردهای مشابهی برای خلق مطایبه و نیل به خنده استفاده شده‌است.

۳-۲-۲ حکایت آدم احمق

متون مطایبه‌آمیز شکل‌های گوناگونی دارد که قصه‌های احمقان یکی از آنهاست (اخوت، ۱۳۷۱ب: ۴۸). آدم احمق، نمونه‌ای کلی از خصایص و صفات بشری است. او موجود ساده‌لوحی است که هرچند ممکن است در موقعیت‌های مختلف ظاهر شود اما پیوسته معرف خصایص کلی و تغییرناپذیر ازلی و ابدی است. آدم احمق نمونه‌ای از اشخاص ساده‌داستانی (تیپ) است که خصایص نوعی آنها چندان گسترده نیست و «در اشکال ناب خود، بر گرد یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند، هرگاه ظاهر شوند به آسانی بازشناخته می‌شوند و مزیت دیگرشان این است که خواننده، بعدها به سهولت آنها را به یاد می‌آورد» (فورستر، ۱۳۵۷: ۸۹-۸۸).

در چنین قصه‌هایی که اشخاص داستانی در آنها تیپ هستند و نه شخصیت، مضمون است که اهمیت دارد و ماجراها و آدم‌ها و اعمالشان در خدمت ارائه مضمون هستند. به همین دلیل، اشخاص ساده‌داستانی، معمولاً نامی ندارند و با صفت خاص خود معرفی

می‌شوند. آدم‌های احمق در هزارویک‌شب نیز از این قاعده بی‌نامی مستثنی نیستند و هر جا که ظاهر می‌شوند با صفاتی مثل ابله، طرار، آموزگار، زبال و... شناخته می‌شوند.

حتی وقتی که آدم‌های احمق اسم دارند، اسم، تنها تیپ خاصی را با صفات مخصوص به او معرفی می‌کند. به عنوان مثال، وقتی از هارون‌الرشید و ابونواس نام برده می‌شود، این اسامی ناظر بر دو صفت خلیفه و شاعر و مناسبات خاص میان آنهاست. نام "معن‌بن زائده"، آنگاه که با دهقانی تهی‌دست اما حاضر جواب روبه‌رو می‌شود، تنها معرف صفت ثروتمند است و وقتی از هند، دختر نعمان، و حجاج سخن می‌رود، صفات "زنی زیرک" و "مردی تندخو" را در خاطر تداعی می‌کند و در عین حال، اشاره‌ای به خاستگاه طبقاتی این افراد دارد که موقعیت مطایب‌آمیز ماجرا به آن وابسته است.

منطق قصه احمقان اساساً ضد منطق معمول در زبان، اخلاق و منطق است. در این نوع متن از شگردهایی نظیر آشنایی نداشتن به قوانین و کاربردها، حسابگری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های احمقانه بسیار استفاده می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۲-۵۱). زبال ساده‌لوحی در آرزوی وصال دوباره زنی ثروتمند، دست به دامان کعبه می‌شود و دیگر زائران خانه خدا نیز برای رسیدن او به خواسته خلاف اخلاقش دعا می‌کنند، دو مرد ابله بر سر تصاحب انبانی که متعلق به دیگری است، با هم درگیر می‌شوند و با لاف‌زدن‌های اغراق‌آمیز و خلاف منطق خود، موقعیتی خنده‌دار را خلق می‌کنند، صیاد فقیر و ساده‌دلی، تصادفاً پول ناچیزی به دست می‌آورد و از ترس اینکه خلیفه پولش را به زور از او بگیرد، تمام شب نمی‌خوابد و به خود تازیانه می‌زند تا بتواند، در برابر شکنجه احتمالی عمال خلیفه مقاومت کند و ...

در حکایت "خر ابله"، دزدی خر مرد ابلهی را می‌دزدد، افسار خر را به گردن می‌اندازد و دنبال مرد ابله راه می‌افتد و به او می‌گوید که خودش، همان خر است که بر اثر نفرین مادرش، به خر تبدیل شده و چون مادرش از گناه او گذشته، به صورت اول خود درآمده است. مرد ابله، حرف دزد را باور می‌کند و او را رها می‌کند، اما بعد از چند روز، خر خود را در بازار می‌بیند؛ پس، پیش می‌رود و در گوش خر می‌گوید: باز چه کرده‌ای که مادرت تو را نفرین کرده‌است؟ به خدا که من دیگر تو را نمی‌خرم.

در مقدمه حکایت، موقعیت دزد و ابله در مقابل هم به سادگی شرح داده می‌شود: ابله

صاحب خر است و دزد می‌خواهد، خر را از چنگ او درآورد. زیرکی دزد در مقابل حماقت ابله، موقعیتی خنده‌دار را به وجود می‌آورد و از آنجا که آدم احمق تیپ است و نه شخصیت، پیشاپیش انتظار می‌رود که وی، مقهور زیرکی دزد شود.

حضور تیپ احمق در ماجرا، از همان آغاز، ذهن خواننده را برای پذیرش هر نوع بی‌منطقی و کار سرزده و غریبی آماده می‌کند. بنابراین، جنبه خنده‌آور حکایت در پایان غیرمنتظره آن نیست. ماجرا خنده‌دار است چون تقابل زیرکی دزد با حماقت مرد ابله، موقعیتی طنزآمیز را به وجود می‌آورد که بر حماقت ابله صحنه می‌گذارد.

تقابل دو شخصیت، راهی که دزد برای ربودن خر انتخاب می‌کند و مطابقت آن با منطق مضمونی روایت که بر بلاغت صاحب خر مبتنی است، خودبه‌خود خنده‌دار است، اما حکایت وقتی خنده‌دارتر می‌شود که مرد ابله با نتیجه‌گیری ناشیانه و احمقانه خود، خر را می‌بیند و گمان می‌کند که مرد حقه‌باز، باز هم بر اثر نفرین مادرش به خر تبدیل شده‌است و بر اساس حسابداری ناشیانه خود، از بیم زیان دوباره، از خریدن آن خودداری می‌کند.

در حکایت "زبال و خاتون" حسابداری ناشیانه زبال، شکل دیگری دارد و در دعای نابهنجار او برای تکرار یک موقعیت خلاف شرع آشکار می‌شود. حکایت از این قرار است که در مراسم حج، زائران خانه خدا، مرد بی‌نواایی را می‌بینند که دعا می‌کند، زنی بر شوهرش خشم گیرد تا بار دیگر با او بیامیزد. حج‌گزاران مرد را دستگیر می‌کنند و نزد امیر حاج می‌برند و امیر، فرمان به کشتن او می‌دهد. مرد تعریف می‌کند که زنی ثروتمند و زیبا به تلافی خیانت همسرش، با او که زبالی بی‌نواست، آمیخته و پس از اینکه با شوهرش از در صلح درآمده، او را از خود رانده است و اینک، دعای او دلیلی جز آرزوی تکرار وضعیت پیشین ندارد. امیر حج، پس از شنیدن ماجرای زندگی زبال، می‌خندد و از دیگران هم می‌خواهد که برای برآورده شدن خواست او دعا کنند!

حال و هوای خنده‌آور حکایت، در وهله اول ناشی از واژگونی موقعیت در مناسبات میان اشخاص داستان است. واژگونی موقعیت که در ارتباط مرد زبال با خاتون اتفاق می‌افتد، بار دیگر، در مناسبات او با امیر حج و دیگر حاجیان به نوعی تکرار می‌شود. مرد زبال در خانه خاتون از ترس به خود می‌لرزد که مبادا، هیأت و بوی ناخوشایندش، خشم بانو را برانگیخته است؛ پس، در انتظار مجازات، تن به قضا می‌دهد اما وضعیت به شکلی

واژگونه و دور از انتظار، به نفع او تغییر می‌کند.

این وضعیت زیاد دوام نمی‌آورد: پس از چند روز، آزدگی زن از همسرش برطرف می‌شود و زن و شوهر روابط خود را از سر می‌گیرند. مرد زبال، اندوخته خود را برمی‌دارد و راهی سفر حج می‌شود تا از خدا بخواهد که بار دیگر، اسباب وصال زن زیبارو را برایش فراهم آورد. در این مرحله، حسرت، درماندگی و بلاهت زبال، خودبه‌خود خنده‌دار است اما ماجرا وقتی خنده‌دارتر می‌شود که امیر حج، ماجرای زبال و خاتون را می‌شنود و عکس‌العملی از خود نشان می‌دهد که خلاف انتظار و هنجار معمول چنین موقعیتی است و وضعیت را به شکلی غیرمنتظره، به نفع مرد بی‌نوا تغییر می‌دهد.

حکایت "نمازفروش" نیز، شکل دیگری از حسابگری‌های ناشیانه آدم احمق را روایت می‌کند. نمازفروش فقیری که تنها پس‌اندازش کوزه‌ای روغن است، چنان در خیالات واهی خود درباره ثروتی که می‌تواند از راه فروش کوزه روغن به دست آورد، غرق می‌شود که ناخواسته، کوزه را می‌شکند. حکایت "بی‌گوش" نیز خیال‌پردازی مشابه مردی شیشه‌فروش را شرح می‌دهد که در نهایت، با شکستن شیشه‌ها و از دست رفتن سرمایه ناچیز مرد به پایان می‌رسد. در هردو حکایت حسابگری‌های ناشیانه و خیال‌پردازی‌های ابلهانه و اغراق‌آمیز اشخاص داستان، مهمترین عامل آفرینش خنده است.

حکایت‌های "گنجشک و عقاب" و "جولا" مضمون اخلاقی مشترکی دارند و به عنوان شاهدی بر صحت مدعای راوی - که خود شخصیت داستان دیگری است - روایت می‌شوند. در هردو حکایت، تقلید نابه‌جا و کورکورانه اشخاص ابله قصه، گنجشک و جولا، آنها را به کشتن می‌دهد. عدم آشنایی شخص با قوانین و کاربردها، نتیجه‌گیری ناشیانه و عمل دور از انتظار او، عامل به وجود آمدن وضعیتی نامتعارف می‌شود که بر جنبه مطایبه‌آمیز قصه تأکید می‌کند.

در حکایت‌های "آموزگار نادان" و "ثبوت حماقت آموزگار"، مقدمه‌چینی و توضیحاتی که راوی در آغاز درباره فضل و دانش آموزگار می‌دهد، با کنش پایانی شخص در تضاد است و این تضاد بین دو قسمت متن، بر جنبه اغراق‌آمیز عمل دور از انتظار شخص می‌افزاید. هردو معلم، از صرف و نحو و دیگر علوم زمان خود آگاهی کامل دارند اما مشکل هردو، نداشتن عقل متعارف و معمولی (عقل معاش) است که هر فردی، برای زندگی

اجتماعی به آن نیاز دارد. نتیجه‌گیری‌های احمقانه هردو آموزگار که نشانی از این حماقت است، عامل دیگری است که جنبه مطایبه‌آمیز به حکایت می‌دهد.

حکایت‌های "شیخ خاموش" و "خلیفه صیاد"، دو قصه بلندی هستند که شخصیت اصلی آنها آدم احمقی است که مرتب مرتکب اشتباه و اعمال دور از منطق می‌شود. در هردو داستان شگردهای اغراق و تضاد، عامل مهمی برای به وجود آوردن موقعیت مطایبه‌آمیز است. بارها و بارها، اعمال احمقانه اشخاص نتیجه معکوس می‌دهد و همه چیز به نفع آنها تمام می‌شود و سرانجام نیز، هردو به بارگاه خلیفه راه می‌یابند و با پاداش قابل توجهی که می‌گیرند، زندگی خود را سروسامان می‌دهند.

قصه "شیخ خاموش" که در ضمن حکایت "خیاط و احذب و یهودی و نصرانی" روایت می‌شود، ماجرای دلاک احمقی است که با پرحرفی و کنجکاو بی‌مورد و نتیجه‌گیری احمقانه خود، آبروی بازرگان جوانی را می‌برد و باعث آوارگی او می‌شود. پس از آن، دلاک از سر تضاد، از بارگاه خلیفه سر درمی‌آورد و با تعریف کردن ماجرای خنده‌دار زندگی خود و برادرانش، خلیفه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و ... در این روایت، از شگردهای مختلف خلق شوخی و مطایبه، استفاده شده است: اغراق و بزرگ‌نمایی خصوصیات شخص، مثل پرحرفی و سماجت و البته بلاغت او، تضاد که عامل مهمی در خلق یک موقعیت غیرمتعارف و غلبه بر زنجیره علی رویدادهاست، پایان غیرمنتظره و حسابگری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های احمقانه دلاک از آن جمله‌اند.

حکایت "خلیفه صیاد" نیز، از شیوه‌هایی مشابه حکایت دلاک برای خلق مطایبه استفاده می‌کند با این تفاوت که صیاد، شخصیت ابلهی است که تمام مردم شهر او را دوست دارند و در هنگام سختی به او کمک می‌کنند. شخصیتی ساده‌دل اما حاضر جواب که بلاغت‌های شیرین و پاسخ‌های ظریف و بی‌محابای او نه تنها خلیفه، که گویی حتی سرنوشت را نسبت به او مهربان ساخته است و مانند بسیاری از شخصیت‌های از این دست، این سرنوشت است که در پایان، همه چیز را به نفع او تغییر می‌دهد.

۳-۲-۱ حکایت دروغگویان و حقه‌بازان

حکایت دروغگویان و حقه‌بازان، یکی از انواع حکایت‌های آدم احمق است و «هرچند که این دو معمولاً دو نوع مجزایند ولی به خاطر شباهتشان جزء یک طبقه محسوب می‌شوند

(اخوت، ۱۳۷۱ب: ۶۷). در حکایت دروغگویان، با لافزن دروغگویی سروکار داریم که مرتب حرف‌های اغراق‌آمیزی می‌زند و با دروغ‌هایش مردم را به خنده می‌اندازد (همان).

از میان حکایت‌های مطایبه‌آمیز هزارویک‌شب، شخصیت‌های حکایت "انبان علی عجمی"، در زمره این‌گونه شخصیت‌ها قرار می‌گیرند. راوی قصه، علی عجمی است و آن را برای رفع ملال هارون‌الرشید روایت می‌کند. حکایت از این قرار است که مردی، انبان غلام علی عجمی را می‌دزدد. علی گریبان دزد را می‌گیرد و هر دو نزد قاضی می‌روند و هریک ادعا می‌کند که انبان متعلق به اوست و در توضیح محتویات انبان، حرف‌های اغراق‌آمیز و عجیب و غریب می‌زند. قاضی خشمگین می‌شود و در انبان را باز می‌کند و در آن چیزی جز نان خشک و کمی زیتون نمی‌یابد و هردو مدعی را از محکمه بیرون می‌کند. در این حکایت، موقعیت خنده‌آور ماجرا، بیش از هر چیز، نتیجه مکالمه دو شخصیتی است که در رده شخصیت‌های دروغگو و لافزن جای می‌گیرند.

شخصیت‌های لافزن، معمولاً به منطق گفته‌ها و ادعاهای دروغین خود توجه نمی‌کنند و گاه حتی، به نظر می‌رسد که این تیپ شخصیت‌ها، هدفی جز نفس لاف‌زدن ندارند. به همین دلیل است که دزد و علی عجمی، در مقابل قاضی، ادعاهای اغراق‌آمیزی شبیه به جملات زیر را مطرح می‌کنند:

«دزد گفت: در این انبان است عیوق و انهار و کروم و اشجار و دریا و کوهسار و صحرا و مرغزار و سواران نیزه‌دار و شیران آدم خوار و هزار هزار گروه مار. در این انبان است دام صیاد و کوره حداد و قصر شداد بن عاد و ارم ذات‌العماد و شهر بصره و بغداد... علی گفت: در این انبان من تیغ است و سنان و تیر است و کمان و گوی است و چوگان و زره است و خفتان و مرد است و میدان و صحن است و ایوان و سرو است و بستان و گل است و ریحان و در این انبان است قلزم و عمان و ری و طبرستان و دامغان و سمنان و قم و کاشان و لبنان و اصفهان و ساحت آذربایجان و سامان خراسان و ...» (طسوجی، ۱۳۲۸: ۲۴۴-۲۴۵).

در جریان چنین مکالمه‌ای، محضر قاضی به عرصه جدال علی و دزد در زمینه زبان‌آوری و خیال‌پردازی تبدیل می‌شود. گویا رقابت دو شخصیت بر سر تصاحب انبان نیست بلکه هریک می‌کوشد تا برتری خود را بر دیگری در ساخت جناس‌های زبانی و اغراق‌های دور از ذهن، ثابت کند. همین جدال بر سر هیچ و پوچ و اغراق‌های دور از ذهنی

که در قالب جمله‌های مسجع بیان می‌شوند و تضاد آنها با منطق روزمره زندگی، خلیفه را به خنده وامی‌دارد. واکنش هارون، بی‌تردید، واکنش خواننده نیز هست و به این ترتیب، حکایت بر جنبه مطایبه‌آمیز خود تأکید می‌کند.

حکایت تیپ حقه‌باز تقریباً در تمام فرهنگ‌ها وجود دارد، به‌ویژه فرهنگ‌هایی که ریشه‌های فرهنگ شفاهی و روستایی آنها هنوز از میان نرفته‌است. تیپ حقه‌باز موجود هفت‌خطی است که در فرهنگ‌های مختلف اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۶۸) و به شکل انسان و حیوان ظاهر می‌شود اما علی‌رغم این تنوع، از آنجا که فرد حقه‌باز تیپ است و نه شخصیت، در تمام اشکال خود صفت ثابتی دارد.

در میان داستان‌های مطایبه‌آمیز هزارویک‌شب، بیشترین تعداد حکایت‌ها مربوط به تیپ حقه‌باز است. اشخاص حقه‌باز هزارویک‌شب، دزدها و عیاران، زنان و پیرزنان هستند و تنها در دو حکایت، این تیپ در هیأت روباه ظاهر می‌شود. بر خلاف بسیاری از قصه‌های حقه‌بازان که «فرد حقه‌باز در پایان حکایت گرفتار می‌شود و یا حتی در بعضی از موارد کشته می‌شود» (همان: ۶۹). در بیشتر قصه‌های هزارویک‌شب، فرد حقه‌باز در پایان موفق می‌شود، شخصیت مقابل خود را به راحتی فریب می‌دهد و به خواسته‌اش می‌رسد.

زنان حقه‌باز هزارویک‌شب اغلب با توسل به حيله و فریب، خطر مجازات را از خود دور می‌کنند. در حکایت هفتم "مکر زنان"، زنی هنگام خرید، با مرد بقالی به عیش و نوش می‌نشیند. شاگرد بقال برای آن که به شوهر زن هشدار دهد، کیسه زن را از خاک پر می‌کند اما زن به شوهرش می‌گوید که انگشترش را در بازار گم کرده و چون آن را پیدا نکرده، خاک کوچی را به خانه آورده‌است تا آن را غربال کند. شوهر فریب می‌خورد و زن به این وسیله، خود را از خطر مجازات نجات می‌دهد. در این حکایت و حکایت‌های مانند این، جنبه مطایبه‌آمیز داستان در پایان غیرمنتظره ماجرا نیست چراکه صفات نوعی شخصیت حقه‌باز، ذهن خواننده را برای پذیرش پایان داستان و توفیق شخص در برآوردن مقصود آماده می‌کند. نکته‌ای که در این‌گونه قصه‌ها موجب خنده می‌شود، اغلب تقابل و تضاد زیرکی شخص حقه‌باز با ساده‌لوحی فردی است که فریب او را می‌خورد. راهکاری که فرد حقه‌باز برای رسیدن به مقصود انتخاب می‌کند و عمل دور از انتظار او عامل دیگری است که به قصه جنبه مطایبه‌آمیز می‌دهد.

در دیگر قصه‌هایی که مضمون آنها مکر زنان است نیز، از همین شگردها برای نیل به خنده استفاده شده‌است اما در مواردی، حکایت با یک جمله پایانی بر تغییر شرایط و مجازات زن پس از مدتی، تأکید می‌کند. به عنوان مثال در حکایت دوم مکر زنان، طوطی هشیاری، خیانت زنی را نزد شوهرش فاش می‌کند، اما زن طوطی را به دروغگویی متهم می‌کند و همان شب، از غیبت شوهرش استفاده می‌کند و با ایجاد سر و صدا و روشن و خاموش کردن شمع، طوفان دروغینی ایجاد می‌کند. صبح روز بعد، طوطی از طوفان خبر می‌دهد و مرد طوطی را دروغگو می‌پندارد و او را می‌کشد. به این ترتیب، زن خطر را از خود دور می‌کند، اما در پایان حکایت، راوی اعلام می‌کند که مرد، بعد از مدتی، حقیقت را فهمید، زن را مجازات کرد و از کشتن طوطی پشیمان شد. این جمله خبری پایانی، ارزش نمایشی ندارد و تنها کارکردی اخلاقی دارد و بر حفظ ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی و نظم موجود ناشی از آن در روابط بین افراد تأکید می‌کند.

حقه‌بازی در دست عیاران و دزدها، سلاحی است برای رسیدن به مقصود و کسب مال، اما گاهی عیاران نیز، مانند زنان، با توسل به حقه‌بازی، خود و یا فرد دیگری را از خطر مجازات نجات می‌دهند با این تفاوت که این قصه‌ها در تمام موارد با توفیق عیار حقه‌باز به پایان می‌رسند. عیاری که می‌بیند جواهرفروش مال‌باخته، کنیزش را به دزدی متهم می‌کند، به خانه او می‌رود و ادعا می‌کند که انبان زر او را در بازار پیدا کرده‌است و چون جواهرفروش برای نوشتن سند رسید طلاها داخل خانه می‌رود، عیار با طلاها فرار می‌کند و به این ترتیب، کنیز را از اتهام دزدی نجات می‌دهد. با توجه به اینکه شخص حقه‌باز یک تیپ داستانی است، قصه‌های حقه‌بازان در همه اشکال خود از شگردهایی مشابه برای نیل به خنده استفاده می‌کند و به این جهت قصه‌های عیاران حقه‌باز تفاوت ماهوی با حکایت‌های مکر زنان ندارد.

در حکایت‌هایی که شخص حقه‌باز در نقش پیرزن یا روباه ظاهر می‌شود نیز از شگردهای عام قصه‌های حقه‌بازان استفاده می‌شود. پیرزنان هفت‌خط قصه‌ها، معمولاً در ازای دریافت مالی چشمگیر، به کمک عاشقی می‌روند که در پی وصال معشوق است و همیشه در این راه به حقه‌بازی متوسل می‌شوند، اما هدف روباه انتقام‌گرفتن از گرگ است و چون قادر نیست که با او روبه‌رو شود، از نیرنگ و فریب استفاده می‌کند. در همه این موارد نیز راهکار

فرد حقه‌باز در پایان، او را به هدف می‌رساند.

روایت‌های "احمد دنف" و حسن شومان با دلیله محتاله و دخترش" و "دلیله محتاله با علی زبیق" دو قصه بلند مطایبه‌آمیزی هستند که حقه‌بازی‌ها و حيله‌گری‌های پیرزنی به نام دلیله و دخترش، زینب، را شرح می‌دهند. این دو، بر خلاف دیگر زنان حيله‌گر هزارو یک‌شب، صفاتی شبیه به عیاران دارند و انگیزه آنها از عیاری و حيله‌گری، تغییر وضعیت معمول زندگیشان و رسیدن به مقامی بلند در دربار خلیفه است. به این منظور، مادر و دختر با حقه‌بازی‌های خود شهر را به هم می‌ریزند و سرهنگان خاص خلیفه، حسن شومان و احمد دنف، را از میدان به در می‌کنند و سرانجام، به هدف خود می‌رسند. پس از مدتی، عیاری به نام "علی زبیق" به شهر می‌آید و درگیری میان او و دلیله و دخترش ماجراهای خنده‌دار دیگری را رقم می‌زند. علی زبیق بارها مغلوب دلیله و دخترش می‌شود، اما سرانجام، به حيله‌ای بر آنها غلبه می‌کند، زینب را به ازدواج خود در می‌آورد و به جمع سرهنگان خاص خلیفه می‌پیوندد.

موقعیت‌های مطایبه‌آمیز این قصه‌ها، از یک سو حاصل درگیری اشخاص حيله‌گر با افراد عادی و از سوی دیگر نتیجه درگیری، تضاد و قدرت‌نمایی افراد حقه‌بازی است که رودرروی هم قرار گرفته‌اند. حسن شومان و احمد دنف و علی زبیق در یک طرف این درگیری قرار دارند و دلیله و دخترش در سوی دیگر. همین تقابل نیروهایی که صفات یکسان و قدرت برابر دارند، پیش‌بینی پایان داستان را مشکل و حتی غیرممکن می‌کند، اما جنبه خنده‌آور حکایت نه در پایان آن بلکه در نفس ماجراهایی است که قهرمانان داستان در آنها درگیر می‌شوند. این ماجراها عرصه ظهور انواع (هزل و طنز) و شگردهای مختلف نیل به خنده است. اعمال اغراق‌آمیز و دور از انتظار اشخاص، عدم تجانس میان آغاز و پایان رویداد، تصادف و واژگونگی موقعیت و حساسگری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های نادرست بعضی از افرادی که فریب اشخاص حقه‌باز داستان را می‌خورند، در کنار تقابل و تضاد اشخاص حقه‌بازی که رودرروی هم قرار گرفته‌اند، ترفندهایی است که راویان قصه برای آفرینش مطایبه از آنها سود برده‌اند.

۳-۲-۲-۲ حکایت دلکان و حاضر جوابان

دلک یا حاضر جواب، تیپ مسخره‌ای است که رفتار مضحکی دارد و بسیار بددهن است

و جواز حرف زدن و انتقاد کردن از هر کس را در هر جایی دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷۰). آدم‌های حاضر جواب نیز، مثل دیگر اشخاص ساده‌دستانی، با صفات نوعی خود شناخته می‌شوند و در هر حکایتی که ظاهر شوند، همواره صفت و کنش یکسانی از خود نشان می‌دهند. سخنان آنها همواره، سرشار از نکته‌سنجی و مطالبه است.

«زیرکی، قدرت خلاقه، خوش‌بینی، مناسب‌گویی و حاضر جوابی و نیز رندی و چابکی در تغییر موضع از ویژگی‌های این اشخاص به شمار می‌آید» (انصاری، ۱۳۸۷: ۴۲).

در میان شخصیت‌های حاضر جواب حکایت‌های مطالبه‌آمیز هزارویک‌شب، شخصیت دلکچ به مفهوم خاص آن، یعنی شخص بذله‌گویی که در دربار آمد و شد دارد و شغل و نقش خاصی را در نزد شاه ایفا می‌کند، دیده نمی‌شود. اشخاص حاضر جواب این حکایت‌ها غالباً افراد عامی و فقیری هستند که با شیرین‌زبانی و هجوگویی، شاه یا بزرگی را می‌خندانند و همیشه در ازای حاضر جوابی خود، پاداشی درخور دریافت می‌کنند. صیاد فقیری که ماهی بزرگی برای خسرو، شاه ایران می‌برد، مردی که پاسخی تند و دندان‌شکن به هارون‌الرشید می‌دهد، دهقانی که در مواجهه با "معن بن زائده" از میدان در نمی‌رود و بر بددهنی پیشین خود اصرار می‌ورزد، از این دسته افراد هستند.

در حکایت "تدبیر زن"، با صیاد فقیری آشنا می‌شویم که برای خسرو، پادشاه ایران، ماهی بزرگی هدیه می‌برد. خسرو ماهی را می‌پسندد و پاداش زیادی به صیاد می‌دهد، اما شیرین، او را ملامت می‌کند و برای بازپس گرفتن پول، حيله‌ای را به خسرو یاد می‌دهد. خسرو از صیاد می‌پرسد که ماهی نر است یا ماده؟ و صیاد با زیرکی جواب می‌دهد که ماهی خنثی است. خسرو که از حاضر جوابی صیاد خوشش آمده‌است، چهار هزار درم دیگر به او می‌دهد.

صیاد، درم‌ها را در انبانی می‌گذارد اما یک درم از دستش می‌افتد و او به سرعت خم می‌شود و آن را برمی‌دارد. شیرین، این کار صیاد را نشان پستی و دنائت طبع او می‌داند و بار دیگر، خسرو را به پس گرفتن مال ترغیب می‌کند، اما صیاد این بار هم به زیرکی پاسخ می‌دهد که درم را به خاطر احترام به تصویر شاه، که بر یک روی درم نقش شده، از زمین برداشته‌است. خسرو این بار هم، زیرکی صیاد را تحسین می‌کند و چهار هزار درم دیگر به او می‌دهد و نیز دستور می‌دهد تا منادیان در مملکت ندا دهند که هیچ‌کس نباید سخن

زنان را بشنود و از ایشان پیروی کند.

این مقدمهٔ روایی، در حقیقت، تمهیدی است برای ابلاغ پیامی که در پایان، منادیان به فرمان خسرو، آن را در مملکت ندا می‌دهند. این پیام، حاصل نتیجه‌گیری ناشیانه و نادرست خسرو و عام کردن یک مورد خاص است. بلاهت خسرو که ابتدا در پیروی مطلق و کورکورانهٔ او از شیرین، ظاهر می‌شود، در پایان حکایت و در نتیجه‌گیری ناشیانهٔ او از واقعه، بیشتر آشکار می‌شود. تقابل بلاهت خسرو و زیرکی صیاد، موقعیتی طنزآمیز به وجود می‌آورد که همراه با مضحکهٔ کلامی موجود در سؤال و جواب خسرو و صیاد، ماجرا را به حکایتی مطایبه‌آمیز تبدیل می‌کند.

در حکایت "پاداش طبابت"، هارون‌الرشید و جعفر برمکی در راه مردی را که در پی داروی چشم است، دست می‌اندازند و مسخره می‌کنند. جعفر دارویی را با این مشخصات برای درمان چشم مرد تجویز می‌کند:

«صد مثقال روشنایی آفتاب و صد مثقال ماهتاب و صد مثقال پرتو چراغ را بگیر و سه ماه در پیش آفتاب بگذار، پس از آن در هاونی که ته نداشته باشد، بکوب و پس از آن در سرمه‌دانی گذاشته، استعمال کن و ... شیخ چون سخن جعفر شنید، در پشت خر کج بنشست، شرطه‌ای بلند بزد و گفت: در این ساعت این را نزد خود بگیر و وقتی که من این دارو به کار بردم و خدای تعالی مرا عافیت ارزانی داشت، تو را کنیزی بدهم که ... چون خدای تعالی روح تو را به سوی آتش بفرستد، آن کنیزک از اندوهی که بر تو خواهد داشت، هر شبانه روز تیز بر روح تو بدمد» (طسوجی، ۱۳۲۸: ۲۹۸).

هارون‌الرشید از شنیدن پاسخ مرد، چنان می‌خندد که به پشت می‌افتد و بعد، سه هزار درم به او می‌بخشد. عکس‌العمل هارون، همان واکنش خوانندهٔ حکایت است. این خنده، حاصل پایان غیرمنتظره و مهمتر از آن مکالمهٔ اغراق‌آمیز اشخاص دوسوی مکالمه است که با برتری مرد عامی به انجام می‌رسد و باعث واژگونگی موقعیت و مناسبات میان اشخاص می‌شود.

در میان اشخاص حاضر جواب قصه‌های مطایبه‌آمیز هزار و یک‌شب، دو نفر را می‌توان پیش‌نمونهٔ نوعی دلچکان درباری تلقی کرد: ابونواس، شاعر دربار، و ابن غاری، مردی که در کوچه و بازار، مردم را با شوخ‌طبعی‌های خود می‌خندانند و شبی، به تدبیر خادم خاص هارون‌الرشید و برای رفع ملال و بی‌خوابی خلیفه، به دربار خوانده می‌شود.

ماجرای هارون‌الرشید و ابونواس از این قرار است که روزی، هارون بر ابونواس خشم می‌گیرد و دستور می‌دهد که لباس‌های او را درآورند و پالان خر بر شانه‌اش بگذارند، او را در قصر بگردانند و سپس سرش را از تن جدا کنند. جعفر برمکی سر می‌رسد و علت واقعه را از ابونواس می‌پرسد و او جواب می‌دهد:

«هیچ گناهی نکرده‌ام مگر این‌که شعرهای نغز خود را به خلیفه هدیه کردم و خلیفه نیز، جامه‌های فاخر خود را به من عطا فرمود» (طسوجی، ۱۳۲۸: ۲۹۲).

هارون از حاضر جوابی ابونواس به خنده می‌افتد، او را می‌بخشد و به او یک بدره زر می‌دهد. تضاد بین این مقدمه روایی و لبّ مطلب حکایت، پاسخ زیرکانه ابونواس و پایان غیرمنتظره حکایت، عواملی هستند که ماجرا را به حکایتی خنده‌آور تبدیل می‌کنند. «در حکایت مطایبه‌آمیز همیشه بین مقدمه و لب مطلب چیزی نامنتظره و غیرمتجانس وجود دارد و به همین دلیل هم باعث خنده می‌شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۶). در ماجرای هارون و ابونواس، واژگونی موقعیت و تغییر جایگاه خلیفه و شاعر دربار او، این عدم تجانس را به وجود می‌آورد.

در بخش مقدمه، راوی شخصیت‌های اصلی حکایت و مناسبات میان آنها را معرفی می‌کند و با مقدمه‌چینی و فضا سازی مناسب، زمینه را برای وارد آوردن ضربه در بخش لب مطلب آماده می‌کند: ابونواس، شاعر دربار هارون و مطیع امر و اراده او است. از طرف دیگر، ماجرا زمانی اتفاق می‌افتد که هارون‌الرشید، حال خوشی ندارد و چند نفر هم از رذالت‌های ابونواس به خلیفه شکایت برده‌اند. این مقدمه‌چینی از یک طرف، فرمان مجازات ابونواس و حکم اغراق‌آمیز خلیفه را توجیه می‌کند و از سوی دیگر، پایانی غیرمنتظره را برای حکایت تدارک می‌بیند: ابونواس حق ندارد، در شرایطی برابر با خلیفه حرف بزند، اما در پایان حکایت، او نه تنها خود را در شرایطی برابر با خلیفه که حتی در جایگاهی برتر از او قرار می‌دهد.

جواب زیرکانه و طنزآمیز ابونواس به جعفر برمکی، لبّ مطلب حکایت است. در این قسمت شاعر به زیرکی، جایگاه خودش را با خلیفه عوض می‌کند. اگر در مقدمه حکایت، خلیفه شاعر را به کنایه به خر تشبیه می‌کند، در این قسمت، ابونواس است که بزرگی خود را در مقام سراینده شعرهای نغز، در مقابل نادانی و ناسپاسی هارون قرار می‌دهد و

به کنایه، جامه خر بر قامت خلیفه می‌پوشاند. در این مقام، او شاعری خوش‌قریحه است که خود و هنرش را در خدمت خلیفه قرار داده‌است و خلیفه، خری است که قدر شاعر را نمی‌داند و او را به مجازات تحقیرآمیزی محکوم می‌کند که سزاوار آن نیست.

حاضر جوابی ابونواس و عکس‌العمل خلیفه نسبت به آن، عدم تجانس بین مقدمه و لبّ مطلب حکایت را بیشتر برجسته می‌کند. در مقدمه حکایت، تحقیر شاعر و خطر مرگی که در کمین او نشست‌است، وضعیتی بحرانی و حتی غم‌انگیز به وجود می‌آورد که اصلاً خنده‌دار نیست، اما پاسخ ابونواس به جعفر، موقعیت را واژگونه می‌کند، وضعیت جدی و حتی غم‌انگیز مقدمه به وضعیتی طنزآلود ختم می‌شود و از آنجا که این وضعیت جدید در تضاد با منطق آغازین حکایت است، انتظار خواننده را نقش بر آب می‌کند و او را به خنده وامی‌دارد.

در حکایت تقسیم جایزه، خادم هارون‌الرشید، ابن غاربی را به قصر می‌آورد تا خلیفه را بخنداند و ملال را از او دور کند اما در راه با او قرار می‌گذارد که تنها یک‌سوم انعام خلیفه به او می‌رسد و باقی را خود برمی‌دارد. ابن غاربی نمی‌تواند هارون را بخنداند و به سه ضربه تازیانه محکوم می‌شود و پس از این که یک ضربه تازیانه را به او می‌زنند، اعتراض می‌کند که دو ضربه باقی‌مانده را باید به خادم بزنند. هارون با شنیدن این حرف می‌خندد و به او پاداش می‌دهد.

در این حکایت نیز مناسب‌گویی و حاضر جوابی و نیز رندی و چابکی ابن‌غاربی در تغییر موضع، خواننده را مثل خلیفه به خنده می‌اندازد. در اینجا هم واژگونی موقعیت و تغییر وضعیت از پاداش به مجازات و بالعکس، عامل دیگری است که ماجرا را خنده‌دار می‌کند، اما بر خلاف ماجرای هارون و ابونواس، در اینجا مضحکه کلامی شخص حاضر جواب، موقعیت و مناسبات موجود میان اشخاص را تثبیت می‌کند: خلیفه در جایگاه برتر خود کاملاً حق دارد که مرد بذله‌گو را به خاطر ناکامی در خنداندن مخاطب مجازات کند، اما آنچه که غیرعادلانه به نظر می‌رسد، شیوه تقسیم جایزه با خادم خلیفه است و مرد حاضر جواب با یادآوری ظریف و زیرکانه این موضوع، وضعیت را به نفع خود تغییر می‌دهد. در حقیقت، شخص حاضر جواب در بسیاری از موارد «در پی تغییر شرایط نیست بلکه صرفاً با سلسله‌مراتب اجتماعی موجود، به شیوه‌ای جذاب و عاری از خشونت بازی می‌کند» (کریچلی،

۱۳۸۴: ۲۱) و چنین حکایتی، مانند بسیاری از متون مطایبه‌آمیز، فقط بر توافق عمومی و مناسبات حاصل از نظام تثبیت‌شدهٔ اجتماع صحه می‌گذارد.

نتیجه

هنر/رویک‌شب نمونهٔ عالی سبک خاص داستان‌پردازی در فرهنگ هندوایرانی و شامل ۲۵۱ روایت است. از این تعداد، ۴۲ حکایت را می‌توان در ردهٔ حکایت‌های مطایبه‌آمیز قرار داد. مطایبه در اشکال هجو و هزل و طنز و در قالب‌های گوناگونی مثل قصه، حکایت، لطیفه و... ظاهر می‌شود. هرچند که هدف نهایی راویان هنر/رویک‌شب از نقل قصه‌های مطایبه‌آمیز، سرگرمی و خندانندن مخاطب است، برخی از حکایت‌های هنر/رویک‌شب را می‌توان در ردهٔ هزل و طنز قرار داد.

از آنجا که در قصه‌های مطایبه‌آمیز شخصیت و شخصیت‌سازی مورد توجه راوی نیست، به نامگذاری داستانی و انتخاب عنوان نیز توجه نمی‌شود و به این جهت، قصه‌ها فاقد عنوان هستند و یا عناوینی ساده دارند. این عناوین ساده در قصه‌های هنر/رویک‌شب به دو شکل دیده می‌شود: عناوین مبتنی بر نام شخص یا اشخاص داستانی و عناوین موضوعی. حکایت‌های مطایبه‌آمیز هنر/رویک‌شب، از نظر صفات نوعی تیپ-قهرمان قصه‌ها به دو نوع تقسیم شده‌اند:

الف) قصه‌های ماجرای مضحک: قصه‌هایی که تیپ-قهرمان داستان، معرف صفت نوعی احمق نیست اما درگیر ماجرابی مضحک و احمقانه می‌شود.

ب) قصه‌های آدم احمق: تیپ-قهرمان این دسته از حکایت‌ها با صفت نوعی ابله شناخته می‌شود. شخصیت احمق خود دارای دو زیرگروه است: دروغگویان و حقه‌بازان، دلککان و حاضر جوابان.

در همهٔ این قصه‌ها از شگردهای یکسانی برای نیل به خنده استفاده شده‌است. این شیوه‌ها و شگردها عبارت‌اند از: واژگونی موقعیت، عدم تجانس، تضاد و اغراق و تصادف، پایان غیرمنتظره، اعمال غیر عادی اشخاص، حسابگری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های نادرست.



پی‌نوشت

۱. گاه نظم و گاه نثر و گاه مدح و گاه هجو
روز جدّ و روز هزل و روز کلک و روز دن
دُرّبار و مشک‌ریز و نوش‌طبع و زهر‌فعل
جان‌فروز و دلگشا و غم‌زدا و له‌وتن
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۸۰)

فضیلت نطق که شرف انسان بدو منوط است بر دو وجه است: یکی جد و دیگری هزل و رجحان جد بر هزل مستغنی است و... (عبید زاکانی: ۱۳۸۳، دیباچه).

۲. هزل تعلیم است ان را جد شنو
هر جدی هزل است پیش هازلان
تو مشو بر ظاهر هزلش گرو
هزل‌ها جد است پیش عاقلان
(مولوی، ۱۳۷۵: ۴۸۹)

۳. با وجود اینکه بعضی از حکایت‌های هزارویک‌شب را می‌توان در رده طنز قرار داد اما ذکر این نکته ضروری است که هدف راویان این حکایت‌ها در وهله اول، خنداندن و سرگرم کردن مخاطب است.

۴. از آنجا که در این نوشته ویژگی‌ها و تفاوت‌های ساختاری مد نظر نیست، واژه‌های حکایت و قصه در معنایی مترادف به کار رفته‌اند. شباهت بسیار قصه‌ها و حکایت‌های مطایبه‌آمیز و نیز استفاده از روش‌های همانند آفرینش مطایبه، دلائل دیگری است که این ترادف معنایی را ممکن می‌کند.

۵. این تعداد با احتساب داستان‌های درونه‌ای است که در فهرست کتاب نامی از آنها برده نشده است.

۶. این نام‌گذاری چندان دقیق نیست و تنها جهت اختصار از آن استفاده شده است.

۷. نمودار کلی انواع روایت‌های مطایبه‌آمیز هزارویک‌شب:

نوع حکایت: آدم احق و دروغ‌گو و حقه‌باز		نوع حکایت: ماجرای مضحک	شماره صفحه در متن	عنوان حکایت
		*	۲	دهقان و خرش
*			۴۰	عاشق و دلاک
*			۴۴	شیخ خاموش و برادرانش
*			۶۱	صواب غلام اول
		*	۱۴۴	عاشق حشیش کشیده
			۱۵۴	روباه و گرگ
*			۱۵۷	موش و سموره

		*	۱۵۹	گنجشک و عقاب
		*	۱۶۱	جولا
*			۲۳۱	کرم معن بن زائده
		*	۲۳۸	زبال و خاتون
	*		۲۴۴	انبان علی عجمی
		*	۲۴۵	هارون الرشید و کنیزک
	*		۲۷۲	عیار جوانمرد
	*		۲۷۳	والی قاهره
	*		۲۷۳	والی بولاق
	*		۲۷۴	عیار و اقرار او
	*		۲۷۴	علاءالدین و دزد
	*	*	۲۹۵	خر ابله
		*	۲۹۶	تدبیر زن
*			۲۹۷	پاداش طبابت
	*		۲۹۹	دزد مغبون
*			۲۹۹	تقسیم جایزه
		*	۳۰۲	آموزگار کم عقل
		*	۳۰۲	ثبوت حماقت آموزگار
	*	*	۳۰۲	آموزگار نادان
	*		۴۰۲-۴۲۲	حکایت‌های ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۸، ۲۰، ۲۱ مکر زنان
*			۴۷۰	هند، دختر نعمان
	*		دو حکایت: ۴۸۹ و ۴۸۱	احمد دنف و حسن شومان با دلیله محتاله و دخترش و علی زیب و ...
		*	۵۷۴	خلیفه صیاد
		*	۶۲۱	نماز فروش

منابع

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۵)، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱ الف)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- _____ (۱۳۷۱ ب)، *نشانه‌شناسی مطایبه*، اصفهان: نشر فردا.
- _____ (۱۳۸۴)، *لطیفه‌ها از کجا می‌آیند*، تهران: قصه.
- ارسطو (۱۳۵۷)، *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- انصاری، محمد باقر (۱۳۸۷)، *نمایش روح‌وضی، زمینه، زمانه و عناصر خنده‌ساز*، تهران: سوره مهر.
- پزشک‌زاد، ایرج (۱۳۸۱)، *طنز فاخر سعدی*، تهران: شهاب.
- پلارد، آرتور (۱۳۸۳)، *طنز*، ترجمه سعید سعیدپور، تهران: نشر مرکز.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷)، *درباره طنز*، تهران: سوره مهر.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۷۷)، *تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام*، تهران: بهبهانی.
- خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۶۱)، *اساس‌الافتباس*، تصحیح مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- _____ (۱۳۶۱)، *اخلاق ناصری*، تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران: خوارزمی.
- درویشیان، علی اشرف و رضا خندان (۱۳۷۷)، *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران* (جلد ۱)، تهران: آرزان.
- رمزجو، حسین (۱۳۷۰)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد: آستان قدس رضوی.
- زاکانی، عبید (۱۳۸۳)، *رساله دلگشا*، تصحیح و توضیح علی اصغر حلبی، تهران: اساطیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲)، *مفلس کیمیا فروش*، تهران: سخن.
- صلاحی، عمران (۱۳۷۳)، *طنزوران امروز ایران*، تهران: مروارید.
- طسوجی تبریزی، عبدالطیف (مترجم)، (۱۳۲۸)، *هزارویک شب* (الف لیله و لیل)، تهران: علی‌اکبر علمی.
- فورستر، ای. ام (۱۳۵۷)، *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- کادن، جی. ام (۱۳۸۰)، *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- کاسب، عزیزالله (۱۳۶۶)، *چشم‌انداز تاریخی هجو*، تهران: مؤلف.

- کریچلی، سیمون (۱۳۸۴)، *در باب طنز*، ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.
- گروه مؤلفان (رفیع ضیایی، محمد انصاری، مرتضی فرهنگی و ...)، (۱۳۸۵)، *کتاب طنز ۳*، تهران: سوره مهر.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۸۳)، *ادبیات عامیانه در ایران* (مجموعه مقالات)، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.
- مرچنت، ملوین (۱۳۸۴)، *کمدی*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: نشر مرکز.
- منوچهری دامغانی (۱۳۷۰)، *دیوان*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- موسوی گرمارودی، علی (۱۳۸۰)، *دگرخند*، تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: طوس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۰)، *قصه، داستان کوتاه، رمان*، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۶۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: شفا.
- _____ (۱۳۶۷)، *عناصر داستان*، تهران: شفا.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳)، *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.
- نکوبخت، ناصر (۱۳۸۰)، *هجو در شهر فارسی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- واعظ کاشفی، میرزا حسین (۱۳۶۹)، *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.