Thinking and Children, **Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)**
Biannual Journal, Vol. 12, No. 1, Sprin and Summer 2021, 75-101
Doi: 10.30465/FABAK.2021.6265

Psychonarratology of Humor in Child Stories: A Schematic Approach

Amir Hossein Zanjanbar*
Hossein Zare, Belghis Rovshan*****

Abstract

"Cognitive humor Studies" deals with the study of those hidden features in the text that influence different degrees of memory expansion, smile or laughter, while affecting how the information is stored, processed, and retrieved. Schemas are cognitive shortcuts for intentional cognition that are merely a set of index features without any details. This study is based on the cognitive definition of "humor" as a funny phenomenon (not as a tool with social mission), in which at first, it classifies in a descriptive-analytic manner, the structure of the subtle-joke narratives as structures based on surprise (based on the sudden change in the reader's mental schema). Then, from the structure of these sub-narratives, it'll come to the grand stylistics of the children's humor texts. The research style is based on two components. One of the components is the narrative schema shifts of the introspective narrative of the text (the main character of the story), and the other one is a reflection of the schema of the extroversion of the text (the reader). Corresponding to these two components, two coordinate devices are used. The two sets show the pattern of shifts in the two narratives of interpolation and extroversion, in terms of time, and, thus, categorize the satirical discourse into two types of "long" and "leap" styles. This research, for the first

* M.A Student of Children's and Young Adults' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author), https://orcid.org/0000-0002-3517-9798, mosafer_e_barfi@yahoo.com

** Professor Department of Psychology, Payame Noor University, Tehran, Iran, h_zare@pnu.ac.ir

*** Professor, Department of Linguistics and Foreign Languages, Payame Noor University, Tehran, Iran, bl_rovshan@pnu.ac.ir

Date received: 07/04/2021, Date of acceptance: 24/06/2021

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

time, in addition to linguistic humor, categorizes positional satire, and can be the idea of humorists, as well as facilitator of comparative criticism by classifying structures.

Keywords: Children's Story, Narratology, Cognitive Thinking, Humor, Schema, stylistics.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تفکر و کودک، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دوازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۷۷ – ۱۰۱

روان‌روایت‌شناسیِ طنز در داستان‌های کودک: با رویکردی طرح‌واره‌ای

امیرحسین زنجانبر*
حسین زارع، بلقیس روشن*****

چکیده

«روان‌روایت‌شناسی» مطالعهٔ بازنمایی‌های شناختیِ روایت است. «طرحواره‌ها» مجرای تحقق بازنمایی‌ها بوده، حاوی کلیتی از ویژگی‌های شاخص، و فاقد جزئیات‌اند. مقالهٔ پیش‌رو بر آن است: با استفاده از مفهوم طرحواره، ابتدا «طنز» را تعریف؛ سپس وفقِ چگونگی تأثیر متن بر بازنمایی‌های ذهنی مخاطب، سبک‌های طنزپردازی را در داستان‌های کودک دسته‌بندی کند. روش این مقاله تحلیلی‌ـتوصیفی و قائم بر دو مؤلفه است. یکی از مؤلفه‌ها مبین تغییرات طرحوارهٔ گفته‌یابِ درون‌روایی متن (شخصیتِ مضحک داستان) است، دیگری مبین تغییرات طرحوارهٔ گفته‌یاب برون‌روایی (خواننده). نتایج پژوهش نشان می‌دهد: اول اینکه طنز عبارت است از علم بر تحقق خطای شناختیِ ناشی از دیالکتیکِ دو طرحوارهٔ متباین؛ دوم این‌که خنده‌آفرینیِ روایت‌های طنز زادهٔ تعاملِ دو متغیر است: یکی طرحوارهٔ ذهنیِ گفته‌یاب درون‌روایی و دیگری طرحوارهٔ ذهنی گفته‌یاب برون‌روایی؛ سوم اینکه از منظر تفکرِ شناختی، سبک‌های روایت‌های طنزِ کودکانه تکرار یا تلفیقی از سبک‌های روایت‌های لطیفه‌گون (انکدوت‌ها) است. در این مقاله برای نخستین‌بار، ضمن بررسی ارتباط میان سازوکارهای معناسازیِ متون طنز کودک با فرایند بازنماییِ ذهنیِ خواننده، طنزپژوهیِ دومؤلفه‌ای

* دانشجوی کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، https://orcid.org/0000-0002-3517-9798, mosafer_e_barfi@yahoo.com

** استاد، گروه روان‌شناسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران، h_zare@pnu.ac.ir

*** استاد، گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران، bl_rovshan@pnu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۳

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

(برحسب دو گفته‌یابِ درون‌روایی و برون‌روایی) معرفی می‌شود. دستاورد عملی پژوهش، ارائهٔ الگوریتم‌هایی شناختی برای خنده‌آفرینی است که می‌تواند یاریگر طنزنویسانِ حوزهٔ کودک باشد.

کلیدواژه‌ها: داستان کودک، روایت‌شناسی، تفکرِ شناختی، طنز، طرح‌واره، سبک‌شناسی.

۱. مقدمه

روایت‌شناسان همواره علاقه‌مند به کشف رابطهٔ روایت و ذهن بوده‌اند (Bernaerts et al, 2013). برخلاف کوهن Cohn که اصطلاح «روان‌ــ روایت» psycho-narration را برای روایت‌های «سیال ذهن» stream of conciousness (به‌خاطر روان‌رنجوری رویِ این نوع روایات) به‌کار برده است (Patil & Saha: 2020)، بورتولوسی و دیکسون (Dixon & Bortolussi: 2001) اصطلاح «روان‌روایت‌شناسی» psychonarratology را به‌منظور «مطالعهٔ فرایندهای ذهنی و بازنمایی‌های متناسب با ساختارهای روایت» (Bortolussi & Dixon, 2003: 24) به‌کار می‌برند. درواقع، «هدف از روان‌روایت‌شناسی چیزی نیست مگر درک پردازش‌های روان‌شناختیِ خواننده از فُرم روایت» (Bortolussi & Dixon, 2003: 36).

«از دیدگاه روان‌شناسی، فرایند طنز humors می‌تواند به چهار مؤلفه تقسیم شود: بافتاری اجتماعی، فرایندی شناختی‌ادراکی، واکنشی عاطفی، و بروز عاطفی‌آوایی خنده» (مارتین، ۱۳۹۷: ۲۸). مقالهٔ حاضر تنها به مؤلفهٔ دوم، یعنی وجه شناختی‌ادراکیِ این فرایند می‌پردازد. رویکرد شناختی به طنز، ادامهٔ رویکرد زبان‌شناختیِ عدم‌تجانس incongruity است. شولتز عدم تجانس را تعارض بین توقعات بالقوه و رخدادهای بالفعل می‌داند (Shultz: 1976: 12). اصطلاح «توقع» و «تعارض» نشانگر بن‌مایه‌های شناختیِ تعریف شولتز است.

با توجه به اینکه کلان‌روایت‌های طنز قابل‌تجزیه به خرده‌روایت‌های لطیفه‌گون subtle joke sub-narratives هستند (Attardo: 2001: 82)، پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به سه پرسش است: ۱- روان‌روایت‌شناسیِ دومتغیره bivariate (یا دومؤلفه‌ای) چگونه خرده‌روایت‌های لطیفه‌گون را دسته‌بندی می‌کند؟ ۲- در متون رواییِ کودک، خرده‌روایت‌های لطیفه‌گون به چه سبک‌هایی تقسیم می‌شوند؟ ۳. سبک

کـــلان‌روایـــت‌هـــای طنـــز کـــودک چگونـــه بـــر اســـاس خـــرده‌روایـــت‌هـــای لطیفـــه‌گـــون مشخص می‌شود؟

روایت لطیفه‌گون قائم به ضربهٔ پایانی final shock (غافل‌گیری) است و از سـویی دیگـر، ضربه نوعی چرخش ناگهانی طرح‌وارهٔ schema ذهنـیِ گفتـه‌یـابِ درون‌روایـی audience of intra-narrative یا گفته‌یاب برون‌روایـی audience of extraversion است، لذا تبیـین چگـونگی فرایند تولید ضربه، مبتنی بر دو مؤلفه است. یکی از مؤلفه‌ها مبین تغـییرات طرحـوارهٔ ذهنـیِ گفته‌یابِ درون‌روایی متن (شخصیت داستان) است و دیگری مبین تغییرات طرحوارهٔ ذهنـیِ گفته‌یابِ برون‌روایی مـتن (خواننـده). در مقالـهٔ پـیش‌رو، هـر یـک از ایـن دو مؤلفـه روی دستگاهی (برحسب مختصات زمان ــ طرحـواره) متشـکل از دو محـورِ متعامـد بـه نمـایش گذاشته می‌شود. یعنی محور افقی دستگاه بیـانگر تغییـرات زمـان اسـت و محـور عمـودی، بیان‌گر تغییرات طرحوارهٔ ذهنی گفته‌یاب.

مقالهٔ پیش‌رو برای نخستین‌بار در ایران به‌لحاظ شناختی طنز را بررسی می‌کند، بـه‌عـلاوه نگارندگان تا کنون پژوهش مشابهی، چه در داخل و چه در خارج، رؤیت نکرده‌اند که بـرای رده‌بندی انواع طنز از رابطهٔ شناختیِ دو مؤلفهٔ درون‌متنی و بـرون‌متنـی اسـتفاده کـرده باشـد. نتایج پژوهش قائم به ادبیات کودک نیست و به بسیاری از گونه‌های ادبـی طنـز دیگـر ماننـد طنزهای قصه‌های عامیانه، داستانک‌هـای لطـیفه‌گـون، کاریکـلماتورها، دوربـین‌مخفـی‌هـا، لطیفه‌ها، چیستان‌ها، و معماهای لطیفه‌گون قابل‌تعمیم است.

روش رده‌بندیِ دومؤلفـه‌ای (مبتنـی بـر دو محـور مختصـات)، نخســتین بـار در مقالـهٔ «سبک‌شناسی دگردیسیِ جسمانه در داستان‌های کـودک» (زنجـانبر و عباسـی، ۱۳۹۹) بـرای شگرد روایی «دگردیسی در داستان‌های کودک» به‌کار گرفتـه شـده اسـت، مقالـهٔ حاضـر آن روش را به «طنزپژوهیِ شناختی» گسترش می‌دهد. جامعـهٔ آمـاری ایـن مقالـه متـون روایـیِ طنـز کـودک (اعـم از شـعر روایـی یـا داسـتان طنـز) اسـت. گـروه نمونـه بـا روش «نمونه‌گیری هدف‌مند» انتخاب شده است. «نمونـه‌گیـری هدفمنـد، کـه بـه آن نمونـه‌گیـری غیراحتـمالی یا کیفی نیز اطلاق می‌شود، به‌معنای انتخاب هدفدارِ واحدهای پـژوهش بـرای کسب اطلاعات است» (Baskerville, 1998). برای پایان نمونه‌گیـریِ از روش «اشـباعِ داده» استفاده شده است. اشباع داده روشی برای پایان نمـونه‌گیری در پژوهش‌های کیفی است کـه مبتنی بر مقایسهٔ مداوم داده‌های قبلی با دادهٔ جدید است. زمانی که نمونه‌های جدید، پیوسـته اطلاعاتی مشابه با اطلاعات قبلی را تولیـد مـی‌کنـد، نمونـه‌گیـری بـه اشـباع رسـیده اسـت

(بریمن، ۲۰۰۹، به نقل از رنجبر و همکاران، ۱۳۹۱). در این مقاله حجم نمونهٔ حاصل‌شده از اشباع، مشتمل است بر چهل اثر. ازآنجاکه محدودیت حجم مقاله اجازهٔ بررسی همهٔ آن‌ها را نمی‌دهد، از مجموعهٔ مذکور تنها هفت عنوان بررسی می‌شود: «مهمان‌هایی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه» (دهریزی و الله‌دادی، ۱۳۹۶: ۲۷–۲۸)، «نه خانی اومده، نه خانی رفته» (سیف، ۱۳۸۴)، «مریض خیالی» (آذریزدی، ۱۳۵۵: ۷۳–۷۸)، «کارت دعوت داری موش‌موشک» (امینی، ۱۳۹۴)، «موریس، گوزنی شاخ‌پهن» (Wiseman, 1991)، «جوجه اردک واقعا زشت» (Sciezka and Smith, 1993)، «گروفالو» (دونالدسون، ۱۳۹۴).

۲. پیشینه

تا پیش از عصر روشنگری، «نظریهٔ برتری» superiority theory یگانه فهم مرسوم از خنده بود (موریل، ۱۳۹۳: ۳۸). پیروان این نظریه ـ افلاتون Plato، ارسطو Aristotle، هابز Hobbs.T و دیگران ـ معتقد بودند: به‌خاطر اینکه گفته‌یاب (شنونده)، خود را برتر از شخصِ مورد مضحکه احساس می‌کند به آن می‌خندد (Bardon: 2005: 4). اولین فیلسوفی که مستقیما اصطلاح «عدم تجانس» را در توصیف علت خنده به کار برد بیتی Beatti. J بود (موریل، ۱۳۹۳: ۴۶). برپایهٔ «نظریهٔ عدم تجانس» اندیشمندانی هم‌چون هاچسن Hutchinson. F، کانت Kant. I، شوپنهاور Schopenhauer. A، پیراندللو Pirandello. L، کی‌یرکه‌گارد Kierkegaard. S، کِر Ker. W، راسکین Raskin. V و... معتقد بودند طنز حاصل شناخت عدم تجانس ایده‌ها یا تجربه‌های متضاد است (موریل، ۱۳۹۳: ۴۳). راسکین نخستین کسی بود که طرحواره‌ها را (تحت عنوان معناشناسیِ انگاره‌بنیاد) وارد زبان‌شناسی طنز کرد (شریفی و کرامتی، ۱۳۸۹). در قرن هجدهم، نظریهٔ رهاسازی relief theory در رقابت با دو نظریهٔ برتری و عدم تجانس پا به میدان گذاشت. برپایهٔ «نظریهٔ رهاسازی» اسپنسر Spencer. H، سانتایانا Santayana. G، فروید Freud. S و دیگران لطیفه jargon را ناشی از آزادسازی انرژی سرکوب‌شده می‌دانستند. در سال‌های اخیر بر پایهٔ «نظریهٔ شناختی» cognitive theory نظریه‌پردازان معاصری چون برگسون Bergson. H، موریل Morreall. J و دیگران، تمام زیرگفتمان‌های طنز را حالتی شناختی می‌دانند.

در سراسر جهان رابطهٔ کتاب‌های طنز کودک با توانش درک کودکان مورد توجه پژوهش‌گران بوده است. در مقالهٔ «چرا کتاب‌های تصویری طنز، برای خردسالان؟» (Huang et al, 2016)، رابطهٔ بین درک کودکان از شوخ‌طبعی و شگردهای طنزآفرینیِ

کتاب‌های تصویری (شگردهایی همچون: مبالغه و تخیل در برابر واقعیت، ترتیب جملات تکراری، تصاویر مرتبط با تجربهٔ زیستهٔ آنها) مورد بررسی قرار گرفته است. «داستان‌های طنز خردسال: نیرویی برای احساسات مثبت» (Loizou and Eleni, 2019)، «تحلیل عناصر شوخ‌طبعی در کتاب‌های داستان مصور برای کودکان» (Ergul, 2017)، و «شوخ‌طبعی در کتاب‌های تصویری کودک» (Serafini and Coles, 2015) نیز مقالات دیگری هستند که به ارتباط شناختیِ کودکان و طنز پرداخته‌اند.

این درحالی است که پژوهشگران ادبیات کودک در ایران، نه‌تنها در حوزهٔ طنز، بلکه در سایر گونه‌های ادبی نیز، چندان وقعی به رویکرد شناختی ننهاده‌اند، به گونه‌ای که می‌توان گفت بجز مقالهٔ «بازنماییِ فرایندهای شناختی در قصهٔ خاله‌سوسکه بر پایهٔ تحلیل گفتمان» (زنجانبر و زارع، ۱۳۹۹) هیچ پژوهش دیگری از زاویهٔ شناختی، ادبیات کودک را مداقهٔ نظر قرار نداده است. مقالات نظریه‌محورِ طنز در ایران معدود و با هدف پیاده‌سازی پنج نظریه انجام شده است: «نظریهٔ انگارهٔ معنایی طنز» SSTH/ sematic script of theory of humor، «نظریهٔ عمومی طنز کلامی» GTVH/general theory of verbal humor، «نظریهٔ فونتاژی»، «نظریهٔ مارتینز سیرا»، «نظریهٔ ارتباط گرایس». از آن جمله می‌توان اشاره کرد به: «بررسی بیان کودکان پیش‌دبستانی از درک طنز تصویری براساس نظریه عدم تجانس» (کرامتی یزدی و همکاران، ۱۳۹۷)، «معرفی نظریهٔ انگارهٔ معنایی و بررسی ایرادات آن برمبنای داده‌های زبان فارسی» (کرامتی یزدی و همکاران، ۱۳۸۹)، «بررسی طنز منثور در برخی از مطبوعات رسمی طنز کشور براساس نظریهٔ عمومی طنز کلامی» (شریفی و کرامتی یزدی، ۱۳۸۸). دو پژوهش در راستای سبک‌شناسیِ طنز کودک صورت گرفته است: یکی «شیوه طنزپردازی فرهاد حسن‌زاده بر مبنای نظریهٔ ایوان فونتاژی» (سزاوار و همکاران، ۱۳۹۶) و دیگری «تطبیق نظام‌های خنده‌معنایی ادبیات عامه و ادبیات کودک از منظر نشانه‌معناشناسی اجتماعی» (زنجانبر، ۱۳۹۹). پژوهش اولی، نه به‌صورت فراگیر، بلکه به‌صورت موردی روی یک اثر خاص، از حسن‌زاده، پیاده‌سازی شده است و پژوهش دومی، بر اساس نظام‌های معناییِ چهارگانهٔ لاندوفسکی (نه به‌لحاظ شناختی) انجام شده است.

وجه غالبِ طنزپژوهی‌های ایران درگیر جنبه‌های زبانیِ ساختار «لطیفه‌ها» بوده است. یعنی طنزپژوهان به لطیفه‌های جناسی که بر پایهٔ طنزِ عبارت verbal satire (بازی کلامی) است به‌لحاظ ساختاری (نه به‌لحاظ شناختی) توجه کرده‌اند و از بحث دربارهٔ

طنزِ موقعیت situtational satire طفره رفته‌اند. این مقاله علاوه‌بر طنزهای کلامی، انواع طنزهای موقعیت را نیز سبک‌شناسی می‌کند، از طرفی به ساختار خرده‌روایت‌های لطیفه‌گون بسنده نمی‌کند و نتایج پژوهش را تا سطح کلان‌روایت‌های طنز بسط می‌دهد.

۳. مبانی نظری

بخش حاضر ابتدا مفهوم طرحواره و خویشواره self-schema را معرفی می‌کند. سپس بین هر جفت از طرحواره‌ها دو نوع رابطه را وضع می‌کند: یکی رابطهٔ دو طرحواره بر اساس میزان نشانداریِ markedness آنها و دیگری رابطهٔ دو طرحواره بر اساس نسبت تباین‌شان. پایان‌بخش این رهیاف معرفی دو گونه روایت برحسب تجزیه‌پذیری آنها است: یکی خرده‌روایت‌های لطیفه‌گون که مانند اتم‌هایی تجزیه‌ناپذیرند و دیگری کلان‌روایت‌های طنز (رشته‌مسیرهایی strands) که محصول تکرار و ترکیب خرده‌روایات لطیفه‌گون‌اند.

۱.۳ آشنایی با طرح‌واره

حافظهٔ درازمدت، چیزی جز شبکه‌ای از طرحواره‌ها نیست. «طرحواره‌ها بسته‌هایی با ترکیب مناسبی از دانش دربارهٔ جهان، وقایع، مردم و کارکردها هستند» (آیزنک و کین، ۱۳۹۷: ۱۱۵) و ازآنجا که میان‌برهایی مقتصدانه برای رسیدن به شناخت می‌باشند، بنابراین فاقد جزئیات و تنها حاوی کلیتی از ویژگی‌های شاخصِ پیش‌نمونگی prototyping هستند. کارکرد اصلی آنها امکان پیش‌بینی و تشکیل انتظارات است. طنز دقیقا با سوءاستفاده از همین امکانِ تشکیل انتظارات، خوانندهٔ برون متن یا شخصیت ساده‌لوحِ درون متن را در موقعیت ارتکاب خطای شناختی و غافل‌گیری قرار می‌دهد. کریچلی شرط درک ناهماهنگیِ شناختیِ درون لطیفه را وجود پیش‌فرضِ یک «جهان اجتماعی مشترک» در ذهن خواننده می‌داند (۱۳۸۴: ۱۳). تعبیرِ شناختیِ جهان اجتماعیِ کریچلی، چیزی جز مفهوم «طرح‌واره» نیست. راسکین (1985) به‌جای طرحواره از اصطلاح «انگاره» script استفاده می‌کند. «انگاره» و «چهارچوب» frame از دیدگاه شانک Schank. R و ابلسون Abelson. R و اکثر روان‌شناسان دیگر، حالت خاصی از طرحواره‌ها به‌شمار می‌آیند (آیزنک و کین، ۱۳۹۶: ۸۷)، اما راسکین از اصطلاح «انگاره» به‌عنوان چترواژگانیِ همهٔ اصطلاحاتی چون انگاره‌ها، چهارچوب‌ها، طرحواره‌ها و غیره استفاده می‌کند.

یکی از طرحواره‌های خاصی که مورد توجه علومِ شناختی است «خویش‌واره» نـام دارد. خویش‌واره طرحواره‌ای است که هر شخص نسبت بـه هویـت خـویش دارد. «خـویش‌واره عبارت اسـت از تعمـیم‌هـای شـناختیِ برگرفتـه از تجـارب دربـارهٔ خـویش کـه راهنمـای سازماندهی و پردازش اطلاعاتِ مربوط به خود می‌باشد» (Markus: 1977: 64).

۱.۱.۳ طرحواره‌های نشان‌دار و بی‌نشان

از نظر یاکوبسن شکلِ «بی‌نشان» نوعا شـکلِ غالـب اسـت (چنـدلر، ۱۳۹۷: ۱۷۱) و مقـدم و قریب به ذهن، درحالی‌که شکل «نشـاندار» شـکلی ثانویـه اسـت کـه سـرکوب مـی‌شـود و غریب به ذهن (چندلر، ۱۳۹۷: ۱۶۹). اگرچه یاکوبسن «نظریهٔ نـشانداری» را بـرای نشـانه‌هـا (هم در سطح دال‌ها و هم در سطح مدلول‌ها) مطرح کرد، اما بـه‌خـاطر رابطـهٔ مـدلول‌هـا بـا طـرح‌واره‌هـا، پـژوهش حاضـر نظریـهٔ نـشانداریِ مـدلول‌هـا را بـه سـطح طرحـواره‌هـا تعمیم می‌دهد. هرگاه در یک موقعیت مفروض، طرحواره‌ای ـ به نسبتِ سایر طرحواره‌هـای احتمالیِ همخوان با آن موقعیت ـ در سطح دسترس‌پذیریِ ذهنـیِ بیشـتری قـرار بگیـرد، آن طـرح‌واره «طرحـوارهٔ بـی‌نشـان» unmarked schema بـرای آن مصـداق یـا موقعیـت به‌شمار می‌آید. در نقطهٔ مقابل، طرحوارهٔ ثانویه‌ای که برای یک موقعیتِ مفـروض قریـب بـه ذهن نیست و تنها در اثر دریافت داده‌های جدید فراخوانده مـی‌شـود، «طـرح‌وارهٔ نشـان‌دار» marked schema به‌شمار می‌آید. چراکه فراخـوانی‌اش منوط به نشان‌هایی است که بـه‌عنـوان درون‌دادهای تازه در اختیار گفته‌یاب قـرار مـی‌گیـرد. بـه بیـان دیگـر، احتمـال صـدقِ یـک طرح‌وارهٔ بی‌نشان در یـک موقعیـتِ مفـروض از احتمـال صـدق یـک طرحـوارهٔ نشـان‌دار بیش‌تر است. بر همین اسـاس سـازوکارهـای شـناختی سـوگیری بـه‌سـوی طرحـواره‌هـای بی‌نشان دارند. مثلا، وقتی گفته می‌شود «راننده پرید قفل فرمان را برداشـت و محکـم زد بـه کمر من» طرحوارهٔ جنـسـیـتیِ «مرد»، به‌عنوان طرحواره‌ای بـی‌نشـان، فراخوانـده مـی‌شـود. درحالی که چه‌بسا آن راننده دارای جنسیت زن بوده باشد. یعنی «رانندهٔ زن» صرفا با بهـره از مضاف‌الیهِ «زن»، به‌مثابهٔ یک درونـدادِ الحـاقی، مـی‌توانـد طرحـوارهٔ نشـان‌دار را فرابخوانـد، درحالی که بدون الحاقِ این مضـــاف‌الیه، طرحوارهٔ بی‌نشانِ «مرد» در سطح دسترس‌پـذیریِ ذهنیِ بالاتری قرار دارد.

۲.۱.۳ طرح‌واره‌های قرینه (متباین)

منظور از «تباینِ دو طرحواره» (قرینه بودن دو طرحواره نسبت به هم) این است که: مصادیق یکی از طرحواره‌ها، چه به‌طور جزئی و چه به‌طور کلی، نتواند مصادیقی برای طرح‌وارهٔ دیگر به شمار بیاید. جملهٔ «راننده پرید قفل فرمان را برداشت و زد به کمر من» می‌تواند در دو ذهن مختلف دو طرحوارهٔ جنسیتیِ نسبت به هم متباینی pairwise contrast را فعال کند. گاهی نیز دو طرحواره به‌صورتی صرفاً جزئی (نه به‌صورت کلی) هم‌مصداق نیستند. چه بسا که دو طرحوارهٔ متباین با استفاده از یک رمز نشانه‌گذاری شده باشند. مثلا وقتی گفته می‌شود: «شیرمان خراب شده است. آمده‌ام شیر بخرم». گفته‌یاب طرحوارهٔ مربوط به «شیر آب» را در ذهن فعال می‌کند اما چه‌بسا که منظور گوینده شیر نوشیدنی بوده باشد. بنابراین «شیر»، به‌مثابهٔ یک رمز، دو طرحوارهٔ نسبت به هم متباین را می‌تواند فعال کند (راسکین انواع تباین دو طرحواره را به سه دسته تقسیم می‌کند: واقعی در برابر غیرواقعی، متعارف در برابر نامتعارف، ممکن در برابر ناممکن. راسکین «طرحواره‌های قرینه» را «انگاره‌های رقیب» می‌نامد).

۲.۳ گفتمان‌های لطیفه‌گون

«لطیفه معمولا متنی است کوتاه که از دو بخش معرفی build up و لُبِ مطلب punch line تشکیل شده» (اخوت، ۱۳۸۴: ۲۲).

> در بخش معرفی، گوینده عناصر لطیفه را معرفی می‌کند و فضا را برای وارد کردن ضربه و گفتن جملهٔ اصلی لطیفه آماده می‌کند. بخش دوم هر لطیفه (لُب مطلب)، معمولا جملهٔ کوتاهی است که به‌نوعی با بخش اول تضاد و ناهم‌گونی دارد. در آن عنصر غافلگیری پیوندی غیرمنتظره دیده می‌شود (اخوت، ۱۳۸۴: ۱۷).

غافلگیری و پیوند غیرمنتظره ناشی از ایجاد خطای شناختی در گفته‌یاب است. درواقع با تعابیر راسکین و آتاردو می‌توان گفت: درحالی‌که بخش معرفیِ لطیفه انگاره‌ای معین (طرحوارهٔ بی‌نشان) را در ذهن شکل می‌دهد، لب‌مطلب به‌مثابهٔ قاطع disjunctor آن انگاره را ناگهان قطع می‌کند و ذهن خواننده (گفته‌یاب) را مجبور به پرشِ ناگهانی از طرح‌وارهٔ بی‌نشان اولیه به طرحواره‌ای موضعا یا کلا متباین locally or globally opposite (طرح‌وارهٔ نشان‌دار) می‌کند. درنتیجه خواننده با اصلاح طرحوارهٔ ذهنی اولیهٔ خود به

بازتفسیرِ reinterpret بخش معرفی لطیفه می‌پردازد (Attardo: 2001: 83). «روایت‌هایِ لطیفه‌گون» به‌لحاظ ساختار با ساختار روایی لطیفه یکریخت isomorphic اند اما به‌لحاظ ژانر می‌توانند متفاوت باشند. «گفته‌یاب»، به‌عنوان یکی از شرکای گفتمان (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۳)، می‌تواند درون‌روایی باشد یا برون‌روایی. منظور از «گفته‌یابِ درون‌روایی»، شخصیت اصلیِ درون گفتمانِ روایی است که موجدِ خطای شناختی در خود یا در دیگر شخصیت‌های درونِ گفتمان می‌شود و این خطای شناختی موجب خندهٔ خواننده. در طنزهای قائم بر خطای شناختیِ گفته‌یابِ درون‌روایی، چه‌بسا گفته‌یاب در موضع گفته‌پرداز uttere (گوینده) نیز قرار بگیرد اما چونِ حتی گفته‌پردازیِ او نیز معمولا نتیجهٔ نقص در گفته‌یابی (کج‌فهمی) است، لذا پژوهش پیش‌رو معیار لطیفه‌گون شدن گفتمان را «نحوهٔ گفته‌یابیِ» او می‌داند، نه «نحوهٔ گفته‌پردازی» او. در برخی روایت‌های طنز، خطای شناختی به‌جای اینکه از گفته‌یابِ درون‌روایی صادر شود، با استفاده از شگردِ کژتابیِ ساختاری، از گفته‌یاب برون‌روایی صادر می‌شود. منظور از «گفته‌یاب برون‌روایی» خواننده یا شنونده است. گاهی نیز هر دو گفته‌یاب دچار خطای شناختی می‌شوند.

۳.۳ رشته‌مسیرها (کلان‌روایت‌های طنز)

از میانهٔ دههٔ ۱۹۹۰، کاربرد الگوهای فکاههٔ مبتنی بر طرحواره، علاوه بر لطیفه به متون طولانی‌تر نیز گسترش یافت. در رویکردِ تعمیم‌یافته، به جای «لب مطلب» از «شبه‌لُب» jab line استفاده می‌شود. از حیث معنایی، لب مطلب و شبه‌لب را به یک روش تحلیل می‌کنند اما لب مطلب، به‌مثابهٔ قاطع، روایت را ناگهان قطع می‌کند و لطیفه را پایان می‌دهد، درحالی‌که شبه‌لب روایت را قطع نمی‌کند. در این حالت تکه‌های لطیفه‌گون در سراسر متن پراکنده است (آتاردو، ۱۳۹۶: ۱۷۲). آتاردو یک دنبالهٔ ـ نه لزوما مجاور ـ از شبه‌لب‌هایی که به‌صورت صوری یا موضوعی به هم پیوست شده‌اند را رشته‌مسیر می‌نامد (Attardo: 2001: 82). درواقع، رشته‌مسیرها مجموعه‌ای از تکه‌های فکاهی‌اند که در سایهٔ ارتباط‌هایشان منسجم شده‌اند (آتاردو، ۱۳۹۶: ۱۷۴). از منظر آتاردو طنز مجموعه‌ای است از رشته‌مسیرهای مرکزی و پیرامونی. رشته‌مسیر مرکزی central strand، رشته‌مسیری است که نقش محوری را در روایت ایفا کند، یعنی به‌معنای گسترده در بیشتر بخش‌های روایت طنز

تکرار شده باشد. رشته‌مسیر پیرامونی peripheral strand، رشته‌مسیری است که تنها در یک یا چند اپیسود از روایت ظهور کرده باشد (Attardo: 2001: 84).

۴. بحث و تحلیل اطلاعات

این بخش ابتدا برحسب اینکه طرحواره‌ای با یک موقعیت خاصی تطبیق و همخوانی داشته باشد یا نداشته باشد، دو طرحوارهٔ «درست» و «نادرست» را تعریف می‌کند. سپس هر روایت طنز در ادبیات کودک را با تکیه بر تعریف طرحواره‌های درست/نادرست و تعریف طرحواره‌های متباین سبک‌شناسی می‌کند. برای سبک‌شناسیِ روایت‌های طنز، ابتدا الگوی تغییر طرحوارهٔ ذهنیِ شخصیتِ درون متن (گفته‌یاب درون‌روایی) را در آن روایت مشخص می‌کند. سپس الگوی تغییر طرحوارهٔ ذهنیِ خواننده (گفته‌یاب برون‌روایی) را. درواقع، این بخش نشان می‌دهد که:

الف) سبک هر خرده‌روایت لطیفه‌گون، با کمک دو مختص گفته‌یابِ درون‌روایی (شخصیت خنده‌دارِ متن) و گفته‌یاب برون‌روایی (خوانندهٔ متن) قابل تشخیص است. این دو مؤلفه را می‌توان روی دو دستگاه مختصات (بر حسب زمان–طرحواره) نشان داد.

ب) سبک روایت‌های لطیفه‌گون به‌طور اعم و در روایت‌های لطیفه‌گونِ کودک به‌طور اخص، ازلحاظ گفته‌یاب درون‌روایی دو گونه است: «دیرشی» long و «جهشی» leap. سبک دیرشی به زیرسبک‌های «دیرشیِ تعدیلی» adjusted، «دیرشیِ تبدیلی» convertible، «دیرشیِ درست» true و «دیرشیِ نادرست» false تقسیم می‌شود و ازلحاظ گفته‌یابِ برون‌روایی تنها دارای سبک «جهشی» است.

پ) ساختار کلان‌روایت‌های طنز (به قول آتاردو: رشته‌مسیرها)، تکرار یک ساختار یا تلفیق چند ساختار از روایت‌های لطیفه‌گون است. مثلا سبک «جهشیِ نسبی» relative mutational یکی از سبک‌های تلفیقی پرکاربرد در طنزپردازی ادبیات کودک است.

۱.۴ سبک‌های شناختیِ «گفته‌یابِ درون‌روایی»

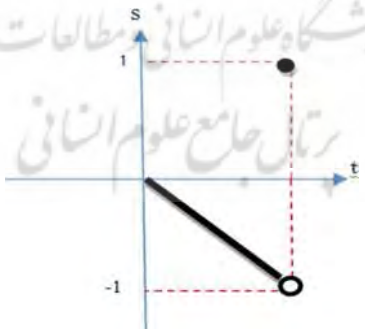
برای بررسی الگوی تغییرات طرحوارهٔ ذهنیِ شخصیتِ درون روایت (شخصیت خنده‌دار)، این پژوهش دستگاهی متشکل از دو محور متعامد را درنظر می‌گیرد که برحسب زمان_ طرحواره است. یعنی محور افقیِ این دستگاه نمایشگر زمان (t) است و

محور عمودی نمایشگرِ کیفیتِ فعال‌شدگیِ طرحوارهٔ گفته‌یابِ درون‌روایی (s). لذا نمـوداری که از تضارب این دو محور به‌دسـت مـی‌آیـد نمایشـگر شـدت بازنمـاییِ طرحـوارهٔ ذهنـیِ گفته‌یابِ درون‌روایی در هر لحظه از روایت است.

قرارداد: بنابر دلایلی توپولوژیکی، در ریاضـیات مرسـوم اسـت کـه میـزان تغیـــــیرات کمیت‌هایی مانند زمان را بازهٔ بستهٔ صفر تا یک در نظـر مـی‌گیرنـد. بـر همـین اسـاس، ایـن پژوهش طول زمان روایت را بازهٔ بستهٔ صفر تا یک فرض می‌کند[1]، (یعنـی t=[0,1]) و دامنـهٔ تغیـــیرات کیفیِ دسترس‌پذیریِ طرحوارهٔ ذهنیِ گفتـه‌یـاب درون‌روایـی را از s=1 تـا s=-1. درواقع، s=1 طرحواره‌ای است که متناسب با موقعیت است و این پژوهش بـه آن طـرح‌وارهٔ «درست» می‌گوید. s=-1 طرحواره‌ای است که نامتناسب با موقعیتِ مفروض اسـت و بـه آن طرح‌وارهٔ «نادرست» می‌گوید. به بیـان دیگـر، در طـول بـازهٔ زمـانیِ روایـت، مقـدار تثبیـتِ طـرح‌وارهٔ پـیش‌فـرض در ذهـن گفتـه‌یـابِ درون‌روایـی، از منهـای یـک تـا مثبـتِ یـک قابل‌تغییر است (یعنی s=[-1,+1]). بدیهی اسـت کـه دو نقطـهٔ انتهـایی بـازهٔ s (یعنـی نقـاط مثبت یک و منهای یک) مبینِ دو طرحوارهٔ نسبت‌به‌هم متباین (انگارهٔ رقیب) است.

۱.۱.۴ سبک جهشی

در سبک جهشی، تغییر از طرحوارهٔ نادرسـت بـه طرحـــوارهٔ متبـاینِ درسـت در یـک آن و بـه‌صـورت ناگهـانی رخ مـی‌دهـد. یعنـی در کمینـهٔ گسـترهٔ زمـانی بـه بیشـینهٔ تغییـر طرح‌واره می‌رسد. بنابراین، نمودار این سـبک مبتنـی بـر گسسـت اسـت و درلحظـه دچـار جهشی ناگهانی می‌شود.



نمودار ۱. جهشی (سبک گفته‌یاب درون‌روایی)

s (اس کوچک) متغیر طرحواره‌ایِ گفته‌یاب درون‌روایی است و t متغیر زمان. نمودار ۱، تغییر ناگهانیِ طرح‌واره را در آخرین لحظه از بازهٔ t= [0,1] نشان می‌دهد. (یادآوری یک قانون ریـاضی: دایرهٔ توخالی

در انتهای نمودار به‌معنای این است که نقطهٔ پایانی جزئی از ادامهٔ آن نمودار نیست. برخلاف دایرهٔ توخالی، دایرهٔ توپر به‌معنای تعلق آن نقطهٔ منفرد به نمودار است.)

در داستان «مهمان‌هایی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه» (دهریزی و الله‌دادی، ۱۳۹۶: ۲۷–۲۸)، وقتی مهمان‌های بابا وارد می‌شوند، مامان توی آشپزخانه است و آنها را نمی‌بیند. مامان دختربچه‌اش را می‌فرستد پشت در پذیرایی تا از روی تعداد کفش‌ها، تعداد مهمان‌ها را حساب کند و به همان تعداد، استکان در سینی بگذارد و به داخل پذیرایی ببرد. مادر براساس این طرحواره که هر انسانی دو پا و دو کفش دارد، تعداد مهمان‌ها را حساب می‌کند و استکان‌ها را توی سینی می‌گذارد، اما در لحظهٔ آخر بابا وارد آشپزخانه می‌شود و می‌گوید: این مهمان‌ها، جانبازند و همه یک پای خود را ازدست داده‌اند. بنابراین تعداد استکان‌های چایی به اندازهٔ همهٔ مهمانان نبوده است. در ابتدای داستان (در t=0) طرحوارهٔ اولیهٔ مادر، به‌عنوان شخصیتِ طنزآفرینِ درون‌روایی، به طرح‌وارهٔ بی‌نشانِ «دو پا داشتن آدم» (s=-1) سوگیری دارد و بر همین مبنا استکان‌های چای را در سینی می‌چیند. در پایان داستان (در t=1) ناگهان بابا طرحوارهٔ او را به حالت طرح‌وارهٔ «یک پا داشتن» (یعنی s=1) تغییر می‌دهد. چرخشِ شناختی از یک طرح‌وارهٔ نادرست به طرحوارهٔ درست، درلحظه (به‌صورت جهشی) رخ می‌دهد.

۲.۱.۴ سبک دیرشی

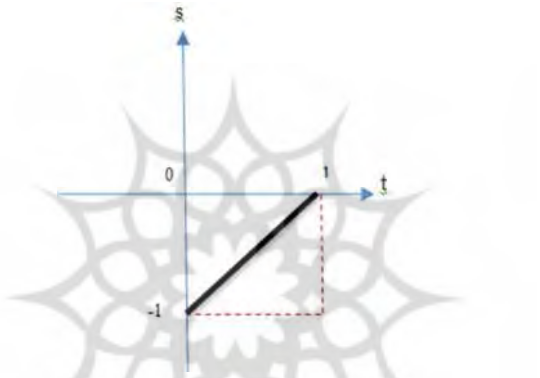
در سبک دیرشی، فرایند تغییر طرحواره تدریجی است. بر همین اساس در طول روایت، هیچ جهشی ناگهانی در نمودار آن رخ نمی‌دهد. یعنی نمودار آن، مبتنی بر پیوستار است.

الف) دیرشیِ تعدیلی: در ابتدای روایت، به‌صورت پیش‌فرض طرحواره‌ای در ذهن گفته‌یابِ درون‌روایی فعال می‌شود. با گذشت زمان (در طول روایت) به‌تدریج طرح‌وارهٔ پیش‌فرضِ آنقدر تعدیل می‌یابد که در پایانِ روایت اثری از آن باقی نمی‌ماند. مثلا داستان «نه خانی اومده، نه خانی رفته»:

> روزی روزگازی مردی یه خربزه می‌خَره تا ببره خونه و با خونوادش بخوره. اما توی راه وسوسه میشه که این کار رو نکنه و با خودش فکر می‌کنه که خوبه این خربزه رو ببرم به رسم بزرگان گوشتشو بخورم و باقی شو کنار بگذارم تا اگر کسی از اینجا رد شد فکر کنه که خانی از اینجا گذشته و گوشت خربزه رو خورده و پوستش رو انداخته اینجا. بعد گوشت خربزه رو خورد و همین که خواست پوستش رو دور بندازه

با خودش گفت: بهتره پوستش رو هم گاز بزنم تا مردم فکر کنن بـه‌جـز خـان ایـن‌جـا نوکری هم بوده، پس هم گوشت خربزه رو خورد و هم پوستش رو. پوست خربـزه رو هم گاز زد و فقط پوست نازک‌شدهٔ خربزه مونده بود. تا خواست پوست نـازک‌شـده رو دور بندازه دوباره به فکر افتاد، مرد فکر کرد که پوست خربزه رو هم بخوره تا اگه مـردم از اون‌جا رد شدن بگن نه خانی اومده و نه خانی رفته... (سیف، ۱۳۸۴).

(در t=0) خویشواره‌ای نادرسـت از «خـان بـودنِ خـودش» (یعنـی s=-1) در ذهـن مـرد (گفته‌یاب درون‌روایی) فعال می‌شود اما کم‌کم طرحوارَه‌اش تعـدیل مـی‌یابـد تـا (در t=1) آن طرح‌وارهٔ اولیه کاملا زدوده (یعنی s=0) می‌شود.

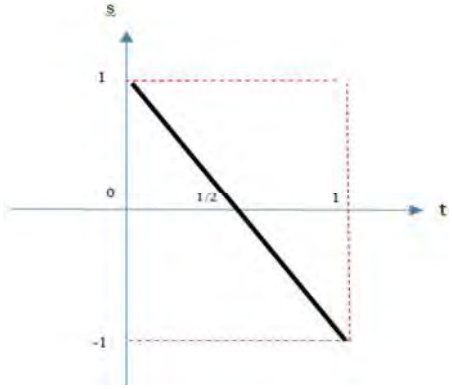


نمودار۲. دیرشی تعدیلی (سبک گفته یاب درون‌روایی)

محور افقی t نمایشگر زمان است و محور عمودی s نمایشگر طرحوارهٔ پیش‌فرض است که ابتدای روایت در ذَهن گفته‌یاب (شخصیت اصلی متن) فعال شده است. در این نمودار «طرحوارهٔ نادرستِ» اولیه در آغاز روایت (در t=0) درسطح فعال‌شدگیِ کامل (یعنی s=-1) قرار دارد. طرحوارهٔ پیش‌فرض کم‌کم تعدیل می‌یابد تا در پایان (در t=1) کاملا زدوده می‌شود (یعنی s=0).

(علامت‌های منفی در s=-1 و مثبت در s=+1 صوری و تنها بیانگر درست یا نادرست بودن نوع طرحواره است. بنابراین هم s=-1 ، هم s=+1 هر دو بیشینهٔ فعال‌شدن طرحواره را نشان می‌دهند: اولی بیشینهٔ طرحوارهٔ نادرست را و دومی بیشینهٔ طرحوارهٔ درست را.)

ب) دیرشـیِ تبـدیلی: «شخصـیت موجـد طنـز» طرحـواره‌ای درسـت را بـه‌صـورت پیش‌فرض در ذهن فعال می‌کند. با گذشت زمـان (در طـول روایـت) بـه‌تـدریج طرحـوارهٔ پیش‌فرض آنقدر تعدیل مـی‌یابـد کـه در پایـان نـه‌تنهـا اثـری از آن بـاقی نمـی‌مانـد، بلکـه طرحواره‌ای متباین و قرینه با طرحوارهٔ اولیه (به قـول راسـکین: انگـارهٔ رقیـب) در سـطحی کاملا فعال قرار می‌گیرد.



نمودار۳.دیرشی تبدیلی (سبک گفته‌یاب درون‌روایی)

محور افقیِ t زمان را نشان می‌دهد و محور عمودیِ s طرحوارهٔ پیش‌فرضی را نمایش می‌دهد که ابتدای روایتِ در ذهن گفته‌یابِ درون‌روایی (شخصیتِ طنزآفرینِ متن) فراخوانده شده است. در این نمودار طرحوارهٔ اولیه در آغاز روایت (در زمان t=0) در بیشینهٔ سطحِ فعال‌شدگی قرار دارد (یعنی s=1). طرح‌وارهٔ پیش‌فرض کم‌کم تعدیل می‌یابد. در میانهٔ روایت (در t=1/2) طرحوارهٔ اولیه کاملا زدوده می‌شود و به کمینهٔ سطح فعالیت می‌رسد (یعنی s=0) اما، بر خلاف «سبک دیرشیِ تعدیلی»، از این‌جا به بعد کم‌کم طرحوارهٔ قرینه (به قول راسکین «انگارهٔ رقیب») تقویت می‌شود تا اینکه در پایانِ روایت (در t=1) طرحوارهٔ قرینه به بیشینهٔ مقدار خود (به s=1) می‌رسد. لذا طرحوارهٔ اولیه تبدیل به طرح‌وارهٔ جدیدی می‌شود که در تباین با طرحوارهٔ ابتدای روایت قرار دارد.در بازنویسی کودکانهٔ داستان «مریض خیالی» در جلد چهارم «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» آمده است:

نقشه این بود که یکی‌یکی به ملا بگویند که رنگ ملا پریده و حالش خوب نیست و او را دعا کنند تا کم‌کم به فکر بیماری بیفتد و مریض خیالی بشود. فردا صبح بچه‌ها دم در مکتب‌خانه جمع شدند و آن یکی که از همه ناقلاتر بود پیش از همه وارد شد و همین‌که چشمش به مکتب‌دار افتاد سلام کرد و گفت: جناب ملا! بلا به دورا! چرا رنگتان پریده!؟ مگر خدای نکرده کسالتی دارید؟ جناب ملا جواب داد: نخیر، چیزی نیست. برو بنشین و درست را بخوان. فضولی موقوف. ولی جناب ملا در دل خود فکر می‌کرد: چه معنی دارد که رنگم پریده باشد! تصور نمی‌کنم. شاید این‌طور به نظرش آمده. حتما اشتباه است. در این موقع کودک دومی وارد شد سلام کرد و گفت: جناب استاد مثل اینکه امروز حالتان خوب نیست! امیدوارم وجود مبارک بی‌بلا باشد. ولی رنگتان خیلی پریده است. آخوند مکتب‌دار گفت: متشکرم برو بنشین. و بعد پیش خود فکر کرد بچه‌ها بیخود این طور حرف نمی‌زنند. آن وقت آینه را از توی طاقچه برداشت و صورت خود را نگاه کرد و چیزی نفهمید. ولی قدری در فکر

فرو رفت. کودک سومی وارد شد و بعد از سلام گفت: آقای معلم! خدا بد ندهد! چرا امروز رنگتان این‌طور است. شاید سرما خورده‌اید. امیدوارم خیلی زود رفع کسالت بشود. جناب معلم کم‌کم باورش شده بود که رنگ صورتش طبیعی نیست. و در جواب گفت: بله کمی سرما خورده‌ام. چیزی نیست. برو بنشین... (آذریزدی، ۱۳۵۵: ۷۳-۷۸).

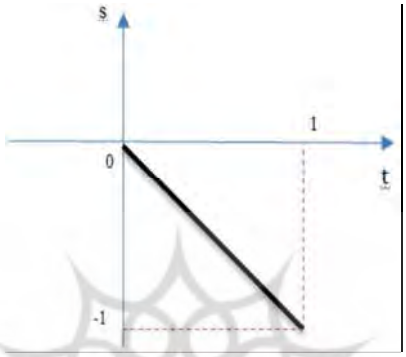
در t=0 خویشوارهٔ «سلامت» (یعنی s=1) به درستی در ذهن ملای مکتب فعال است. کم‌کم طرحواره‌اش تعدیل می‌یابد، در میانهٔ گفتمان (در t=1/2) در اثر شک، ملا طرح‌وارهٔ اولیه‌اش مبنی‌بر «سلامت» (یعنی s=0) فرو می‌پاشد. و در ادامه، طرحواره‌ای متباین با طرح‌وارهٔ اولیه (انگارهٔ رقیب) شکل می‌گیرد و تقویت می‌شود تا جایی که در پایان (در t=1) در ذهن ملا خویشوارهٔ نادرستِ «کسالت» (یعنی s=-1) جای خویشوارهٔ درستِ ابتدایی «سلامت» را می‌گیرد.

ج) دیرشیِ نادرست: «شخصیت ابله» با استناد با قرائنی نادرست، نطفهٔ طرحواره‌ای نادرست را در ذهن می‌بندد و سپس به تدریج آنرا رشد می‌دهد.

جشن عروسی شلوغ‌پلوغ و پر سروصدا بود. هنوز کسی موش‌موشک و لباس زیبایش را ندیده بود. اما بالاخره خانم موش‌موشک را دیدند. آن‌ها از خوش‌حالی جیغ کشیدند و کنار رفتند تا راه برای موش‌موشک باز شود. موش‌موشک جلو رفت تا با عروس روبوسی کند. اما عروس، با دهان باز، فقط موش‌موشک را نگاه می‌کرد. حتی نمی‌توانست حرف بزند. از بس که لباس موش‌موشک زیبا بود. دوربین‌ها روی زمین آماده بودند تا موش‌موشک جلوی آنها بچرخد و بچرخد. آن وقت همه می‌دیدند که چه دامن چین‌چینی و زیبایی دارد. موش‌موشک همه جا قدم زد تا همه صدای کفشهای تق‌تقی‌اش را بشنوند و برق تاج طلایی‌اش را ببینند. راستش را بخواهید، موش‌موشک کمی هم خجالت کشید. آخر همه فقط او را نگاه می‌کردند. یعنی کیک به آن بزرگی را فقط برای موش‌موشک گذاشته بودند؟ ولی موش‌موشک فقط توانست تکه‌ای کوچک از آن را بخورد. (امینی، ۱۳۹۴).

ابتدای داستان (در t=0)، طرحواره‌ای نادرست در ذهن موش‌موشک (گفته‌یاب درون‌روایی داستان) نطفه می‌بندد. درواقع، درحالی‌که عروس و میهمانان از حضور موش در عروسی وحشت کرده‌اند، موش‌موشک خیال می‌کند آنها از حضور او شگفت‌زده شده‌اند. در عروسی حوادث به گونه‌ای پیش می‌رود که ازقضا بیش از پیش طرحوارهٔ ذهنیِ نادرست

موش‌موشک را درست جلوه می‌دهد. مثلا درحالی‌که عروس از ترس جیغ می‌زند، موش‌موشک آن جیغ را جیغ شادی می‌پندارد. تعبیرات غلطِ قرائنِ موجود، این قدر پشتِ سر هم طرحوارهٔ نادرست او را تقویت می‌کند که در پایان داستان (در t=1) به اوج تقویت (یعنی به s=-1) می‌رسد. در این نوع گفتمان، هرگز شخصیت معصوم (یا گفته‌یاب درون روایی ساده‌لوح) طرحوارهٔ نادرستش را آماج زدایش یا اصلاح قرار نمی‌دهد.



نمودار۴. دیرشی نادرست (سبک گفته‌یاب درون‌روایی)

اگر طرحوارهٔ درست را که گفته‌یاب از تفسیر ماجراهای داستان دارد با s=1 نشان داده شود، آن‌گاه می‌توان انگارهٔ رقیب (طرحوارهٔ متباین با آن) را با s=-1 نمایش داد. در آغازِ روایت، طرحواره‌ای نادرست در ذهن شخصیت نادان داستان، نطفه می‌بندد. سپس با تفسیرهای نادرست و پیاپی‌اش، تقویت می‌شود. تا اینکه در پایانِ گسترهٔ زمانی (یعنی در t=1) طرحوارهٔ نادرست به بیشینهٔ مقدار خود (یعنی به s=-1) می‌رسد.

شخصیت اصلیِ «موریس، گوزنی شاخ‌پهن» (Wiseman, 1991)، گوزنی شمالی با شاخ‌های پهن به نام موریس است. در این داستان، موریسِ شاخ‌پهن به گاوی می‌رسد و او را هم‌چون خود به‌عنوان گوزنی شمالی می‌پندارد. اما گاو استدلال می‌کند که من شیر به مردم می‌دهم پس گوزن شمالی نیستم. موریس، فرض اولیهٔ خود را تغییر نمی‌دهد بلکه کمی طرحوارهٔ ذهنی خود را در جهتی نادرست تقویت می‌کند و می‌گوید: «پس تو گوزنی هستی که به مردم شیر می‌دهی». داستان «موریس، گوزنی شاخ‌پهن» در سبک «دیرشیِ نادرست» است اما در پایان، موریس با دیدن تصویر خودش و تصویر گاو در آب متوجه می‌شود که آن دو شبیه به هم نیستند.

درواقع، موریس با رسیدن به طرحوارهٔ درست (یعنی s=1) از جهل می‌رهد و به رستگاری می‌رسد. درحالی که داستان «کارت دعوت داری موش‌موشک؟» (امینی، ۱۳۹۴).

داستانی به سبک «دیرشی نادرست» است که در آن، موش‌موشک در جهلِ طرح‌وارهٔ نادرستِ خود (s=-1) باقی می‌ماند. این پژوهش، این دو را مصداق دو سبکِ متفاوت طنزپردازی نمی‌داند، چراکه پایان‌بندی این دو داستان، هیچ نقشی در طنز شدن داستان ندارد. صرفا برخی مؤلفان به دلیل احترام به «قانون پایان خوش» در داستان‌های کودک، سعی می‌کنند قهرمان معصوم داستان (که کودک با آن همذات‌پنداری می‌کند) را در جهل رها نکنند. اما رها کردن یا نکردن او از جهل، هیچ دخلی به طنز شدن داستان ندارد، بلکه صرفا وجه فلسفهٔ تربیتیِ آن را تقویت و نگرش والدین و آموزگاران و مربیان را در تربیت‌محور بودن داستان اقناع می‌کند.

در داستان‌های بزرگسال زاویه دید این شخصیت معصوم را یک «عقب‌ماندهٔ ذهنی» مانند «بنجی» در «خشم‌وهیاهو» (فاکنر، ۱۳۹۷) یا یک کودک یا یک عروسک، مانند داستان «چشم‌های دکمه‌ای من» (نجدی، ۱۳۷۳: ۴۷-۴۹) می‌تواند داشته باشد و از این طریق «طنز تلخ» ایجاد کند. در قصه‌های عامیانه نقش این معصومیت را یک «روستایی» ایفا می‌کند، مانند قصه‌هایی که در تقسیم‌بندی اولریش مارزولف (۱۳۹۱)، به «قصه‌های احمق‌ها» معروف است.

د) دیرشیِ درست: شرایط گفتمان، طرحواره‌ای را در ذهن شخصیتِ موجدِ طنز شکل می‌دهد و به مرور تقویت می‌کند. این طرحواره درست است و تا پایان گفتمان هم‌چنان بدون تغییر درست باقی می‌ماند. اما این طرحواره، که در آن خطای شناختی وجود ندارد، چگونه می‌تواند ایجاد ضربه و درنتیجه ایجاد طنز کند؟ در بخش ۳-۴ با ذکر مثال و ضمن معرفی «طنزهای قائم به ساختار»، به این پرسش پاسخ داده خواهد شد.

نمودار۵: دیرشیِ درست (سبک گفته‌یاب درون‌روایی)
طرح‌واره‌ای به درستی و متناسب با موقعیت مفروض در ذهن شخصیتِ موجد طنز، نطفه می‌بندد و

به‌تدریج تقویت می‌شود. تا اینکه در پایان گسترهٔ زمانی (یعنی در t=1) فشارهٔ طرحواره به بیشینهٔ مقدار خود (یعنی به s=1) می‌رسد. در این‌صورت ضربهٔ گفتمان لطیفه‌گون از خطای شناختی شخصیت داستان (گفته‌یاب درون‌روایی)، نشأت نمی‌گیرد. بلکه ضربه‌ای که ایجاد می‌شود ناشی از خطای شناختی خواننده داستان (گفته‌یاب برون‌روایی) خواهد بود. این پژوهش متن مبتنی‌بر این نوع ضربه‌آفرینی تصنعی را «طنز قائم بر ساختار» می‌نامد.

۲.۴ سبکِ شناختیِ «گفته‌یاب برون‌روایی»

قرارداد: این پژوهش متغیرهای محور مربوط به طرحوارهٔ شخصیتِ درون‌روایی را با حرف s (اس کوچک) و متغیرهای محور مربوط به طرحوارهٔ گفته‌یاب برون‌روایی را با حرف S (اس بزرگ) و متغیرهای محور زمان را با حرف t نشان می‌دهد.

وقتی روایتی با ضربه و غافل‌گیری پایان می‌یابد، آن روایت به‌لحاظ گفته‌یاب برون‌روایی فقط در سبک جهشی می‌تواند اعلام حضور کند، نه در سبک دیرشی. چراکه غافل‌گیری مبتنی‌بر ناگهانی بودنِ تغییر طرحواره است، درحالی که سبک دیرشی مبتنی‌بر تدریجی بودنِ تغییر طرحواره است و تدریجی بودن تغییر، موجب رفع تعلیق داستان و لورفتن (اسپویل spoil) می‌شود.

۳.۴ سبک‌شناسیِ شناختیِ دومتغیره (دومؤلفه)

روایتی که از «سبک دیرشی نادرست» برای غافل‌گیری گفته‌یاب برون‌روایی استفاده کند، تنها از طریق ساختار می‌تواند به غافلگیریِ یک روایت لطیفه‌گون دست یابد. چراکه در این سبک شخصیت اصلی داستان، مغلوب هیچ خطای شناختی‌ای نمی‌شود که خواننده به آن خطا بخندد.

داستان «جوجه اردک واقعا زشت» (Sciezka and Smith, 1993) به‌صورت پارودی خلاصه‌ای است از داستان معروف «جوجه اردک زشت» (آندرسن، ۱۳۸۴). «جوجه اردک زشت» داستان یک تخم قو است که اشتباها در بین تخم‌های یک اردک تبدیل به جوجه می‌شود. این جوجهٔ قو که در پندار سایرین جوجه‌اردک زشتی بیش نیست، پیوسته مورد سرزنش سایرین قرار می‌گیرد اما در پایان داستان پس از مصائب فراوان تبدیل به قویی بزرگ و زیبا می‌شود. «جوجه اردک واقعا زشت» از همان ابتدای گفتمان، با ایجاد رابطهٔ بینامتنی‌ای که از طریق نام داستان ایجاد می‌کند، موجب فراخوانی طرحوارهٔ نادرستِ

«عاقبت به خیر شدن آن جوجه اردک و بدل شدنش به قوی زیبا» (یعنی S=1) در ذهن خواننده (گفته‌یاب برون‌روایی) می‌شود. سپس در طول روایت طرحوارهٔ مذکور را بیش از پیش تقویت می‌کند. اما ناگهان در صفحهٔ پایانی داستان (در t=1)، خواننده (گفته‌یاب برون‌روایی) با تصویری مواجه می‌شود که نه‌تنها قو نیست، بلکه یک اردک واقعا زشت گنده است. بنابراین گفته‌یاب برون‌روایی متوجه می‌شود که این جوجه‌اردک زشت، برعکس داستان معروف «جوجه‌اردک زشت»، اصلا عاقبت‌بخیر نشده و در زشتی ابدی باقی مانده است. یعنی گفته‌یاب به خطای شناختی خود در لحظهٔ پایان پی می‌برد و با فعال‌سازی طرحواره‌ای قرینه، طرحوارهٔ نادرست اولیه را می‌زداید. بدین ترتیب الگوی سبک‌شناختی داستان مذکور اگرچه از نظر شخصیتِ داستان (از نظر گفته‌یاب درون‌روایی) «دیرشیِ درست» است؛ اما به‌لحاظ گفته‌یاب برون‌روایی «جهشی» محسوب می‌شود. بنابراین سبک گفته‌یاب‌های درون‌روایی و برون‌روایی مستقل از یکدیگر است. با ترکیب این سبک‌ها متن‌های گوناگونی در هر روایت لطیفه‌گون می‌توان پدید آورد.

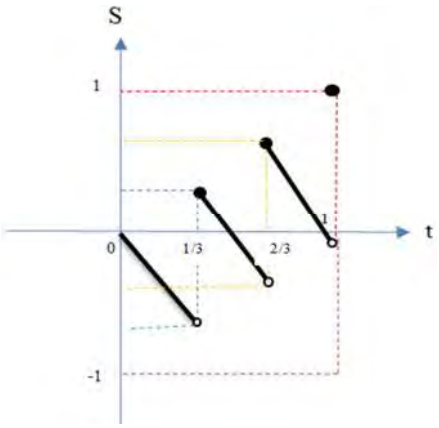
۴.۴ سبک‌شناسی شناختیِ رشته‌مسیرهای مرکزی

گفتمان‌های طنز کودک مانند مولکول‌هایی هستند که از اتم‌هایی به نام خرده‌روایت‌های لطیفه‌گون پدید آمده‌اند. به قول آتاردو هر متن طنز، توزیعی از لب‌مطلب‌ها و شبه‌لُب‌ها است. به‌عبارتی، کلان‌روایت‌های طنز به‌مثابهٔ رشته‌مسیرهای مرکزی و پیرامونی، از خرده‌روایت‌های لطیفه‌گون تشکیل شده‌اند.

به‌عنوان مثال می‌توان سبک رشته‌مسیر مرکزیِ داستان «نه خانی آمده و نه خانی رفته» را از منظر شخصیتِ درون‌روایی، سبک دیرشِ تعدیلی دانست و از منظر گفته‌یاب برون‌روایی، سبک جهشیِ نسبی.

۱.۴.۴ گفته‌یابِ برون‌روایی در رشته‌مسیری با سبک «جهشی نسبی»

در این سبک، خواننده در میان دو طرحوارهٔ متباین در حال نوسان است. به‌عبارتی دیگر، چرخش‌های طرحواره‌ای (جهش از یک طرحواره به طرحوارهٔ دیگر) مکررا اتفاق می‌افتد و شدت ضربه، هر بار، در هر چرخش طرحواره‌ای کاسته می‌شود. چراکه در هر جهش، شدت طرحوارهٔ نادرست نسبت به قبل کمتر و شدت طرحوارهٔ درست، نسبت به قبل، بیش‌تر می‌شود.



نمودار۶. جهشی نسبی (سبک گفته‌یاب برون‌روایی)

S (اس بزرگ) متغیر طرحواره‌ای گفته‌یابی برون‌روایی است و t متغیر زمان. نمودار۶ به‌لحاظ موضعی local نمایشگر سبک جهشی است. یعنی در هر یک از نقاط منفردِ t=1/3 و t=2/3 و t=1، به‌عنوان مرز سه بازهٔ زمانیِ t=[0,1/3) و t=[1/3,2/3) و t=[2/3,1]، جهش ناگهانی رخ می‌دهد. اما همین نمودار، به‌لحاظ سراسری global، نمایشگر سبک دیرشی است. یعنی اگر به سه نقطهٔ زمانی مذکور، به‌جای اینکه منفرد و جداازهم نگاه شود، به صورت دنباله‌ای متشکل از سه جملهٔ t=1/3 و t=2/3 و t=1 نگاه شود، آن‌گاه مجموعهٔ جملات این دنباله consequence نمایشگر نموداری تدریجا صعودی و بدون جهشِ ناگهانی خواهد بود. به‌عبارت دیگر، کاهش تدریجیِ شدت طرحوارهٔ نادرست و سوق به سمت طَرحوارهٔ درست در کلیت نمودار مشهود است و از همین رو شدت ضربه در هر مرحله از روایت، نسبت به مراحل پیشین، کمتر و کمتر می‌شود.

حکایتِ مثلِ «نه خانی آمد، نه خانی رفت» (سیف، ۱۳۸۴)، که در مثال سبک‌شناسی دیرشی تعدیلی شرح آن آمد، شامل سه اپیسود است. مجموعهٔ این سه اپیسود تشکیل یک رشته‌مسیر مرکزی می‌دهند. در پایانِ اپیسودِ اول (در t=1/3) وقتی شخصیتِ موجد طنز از تصمیم اولیه‌اش مبنی‌بر «گذاشتن نیمی از خربزه» عدول می‌کند، بلافاصله طرحواره‌ای که خواننده از ایشان به‌عنوان «خانیِ اهل بریزوبپاش» داشته است متزلزل می‌شود و یک شوکِ شناختیِ ملایم به خواننده وارد می‌کند. با این حال، هنوز طرحوارهٔ نادرست اولیهٔ «خان‌بودن» (یعنی S=-1) که در ابتدای گفتمان در ذهن خواننده نقش بسته است کاملا زایل نشده است و سعی دارد طرحوارهٔ اولیه، در برابر تغییر، ماندِ خود (اینرسی سکون خود) را حفظ کند. درواقع، باقی گذاشتن پوست خربزه کمی به ترمیم طرحوارهٔ فروپاشیدهٔ اولیه کمک می‌کند؛ اما در پایانِ اپیسود دوم (در t=2/3) وقتی شخصیتِ موجد طنز از تصمیم ثانویه‌اش مبنی بر گذاشتنِ «پوست خربزه» عدول می‌کند، این بار حتی طرحوارهٔ تعدیل یافتهٔ

خواننده نیز درهم می‌شکند و به یک شوک ثانویه، اما با شدتی ضعیفتر، مواجه می‌شود. در پایان اپیسود سوم (در t=1) طرحوارهٔ نادرست اولیه کاملا زدوده می‌شود و به طرح‌وارهٔ متباین و درستِ «خان نبودن» (یعنی S=1) بدل می‌شود. بنابر آنچه در بخش ۴-۱-۲ توضیح داده شد، حکایت مذکور به‌لحاظ مؤلفهٔ شخصیتِ درون‌روایی دارای سبک «دیرشی تعدیلی» است و بنا بر آنچه در بالا گفته شد، این حکایت به‌لحاظ مؤلفهٔ گفته‌یاب برون‌روایی دارای سبک «جهشیِ نسبی» است. درواقع، در حکایت «نه خانی آمد نه خانی رفت»، با اینکه طرحوارهٔ شخصیتِ درون‌روایی به سبک دیرشیِ تعدیلی تغییر می‌کند اما طرح‌وارهٔ گفته‌یاب برون‌روایی به سبک جهشیِ نسبی تغییر می‌کند. ساختار روایی هر روایت لطیفه‌گون، و در حالتی کلی‌تر هر روایت طنز، را می‌توان روی دو دستگاه دکارتی نشان داد که یکی مبین چگونگی فرایند تغییرات شناختیِ شخصیتِ درون‌روایی است و دیگری مبین چگونگی فرایند تغییرات شناختی گفته‌یاب برون‌روایی.

در داستان «گروفالو» (دونالدسون، ۱۳۹۴) موش‌کوچولویی که در جنگل قدم می‌زند، در طول مسیر، طی سه مرحله، توسط سه دشمن (روباه، جغد و مار) تهدید به «شکارشدن» می‌شود اما هر بار موش، با طرح نقشه‌ای نه‌تنها خود را در برابر تهدید دشمنان به شکار شدن نمی‌بازد، بلکه آنها را نیز تهدید به «شکار شدن» توسط موجودی غول‌آسا، به نام گروفالو، می‌کند. موش‌کوچولو با دیدن روباه وانمود می‌کند که با گروفالو قرارملاقات دارد و شروع می‌کند به توصیف یک حیوان خیالی عظیم و وحشتناک به نام گروفالو، که ازقضا عاشق شکار روباه است. بنابراین روباه که جان خود را در تهدید گروفالو می‌پندارد، زود بنا را به فرار می‌گذارد. موش مسیرش را ادامه می‌دهد تا به جغد و سپس به مار می‌رسد، آنها را نیز با نقشه‌ای مشابه، تهدید به «شکار شدن» توسط گروفالو می‌کند و بدین ترتیب طرحوارهٔ ذهنی آنها را از «شکار کردن» به «شکار شدن» و از «تهاجم» به «تدافع» تبدیل می‌کند. ناگهان در ادامه، حیوان ذهنی و خیالی‌ای که به نام گروفالو توصیف کرده بود، در جلوی مسیر موش‌کوچولو عینیت می‌یابد. موش کوچولو، از دیدن حیوانی که می‌پنداشت خیالی است اما حالا واقعیت یافته است، متحیر می‌شود اما باز خود را نمی‌بازد. گروفالو موش را تهدید به «شکار شدن» می‌کند، اما موش‌کوچولو وانمود می‌کند که نه‌تنها خود را در معرض تهدید «شکار شدن» تصور نمی‌کند، بلکه تصمیم دارد که گروفالو را بخورد. گروفالو حرف او را با استناد به اختلاف جثهٔ عظیم خود با جثهٔ کوچک موش باور نمی‌کند. موش به او می‌گوید: اگر باور نمی‌کنی که من

چقدر قوی هستم تو از پشت سرم بیا تا ببینی که تمام حیوانات جنگل از دیدن من وحشت می‌کنند. موش‌کوچولو از جلو حرکت می‌کند و گروفالو از پشت سر. در طول مسیر برگشت، هر سه حیوان (مار، جغد و روباه) با توجه به توصیفاتی که موش در مسیر رفت برایشان از گروفالو گفته بود و با دیدن گروفالو وحشت می‌کنند و پا به فرار می‌گذارند. گروفالو می‌پندارد که آنها از موش ترسیده‌اند. و با استناد به وحشت آن سه حیوان، طرح‌وارهٔ گروفالو از «شکار کردن موش» به «شکار شدن توسط موش» تغییر می‌یابد و بر همین اساس گروفالو پا به فرار می‌گذارد. این داستان به‌مثابهٔ رشته‌مسیری مرکزی است که از خرده‌روایت‌های لطیفه‌گونِ تهدید شدن توسط حیوانات مختلف تشکیل شده است. سبک تبدیل طرحواره‌های شناختیِ شخصیت‌ها (روباه، جغد، مار و گروفالو) از «شکارگر بودن» (یعنی از s=1) به «مورد شکار واقع شدن» (یعنی به s=-1) کنشیِ تبدیلی است. یعنی، به‌لحاظ گفته‌یاب درون‌روایی هم‌سبکِ قصهٔ «مریض خیالی» است. در قصهٔ «مریض خیالی» که شرح آن در امثلهٔ سبک تبدیلی آمد، طرحوارهٔ درستِ سوژهٔ مسلط (ملای مکتب) با نقشهٔ سوژه‌های تحت سلطه (دانش‌آموزان مکتب) تغییر می‌یابد و تبدیل به طرحوارهٔ نادرست و دقیقا متباین با طرحوارهٔ اولیه می‌شود. یعنی از طرح‌وارهٔ درستِ (سلامت ملا) s=1 به طرحوارهٔ نادرستِ (بیماری ملا) s=-1 بدل می‌شود. در داستان «گروفالو» (دونالدسون، ۱۳۹۴) نیز طرحوارهٔ درستِ تمام سوژه‌های مسلط (روباه، جغد، مار و گروفالو) با نقشهٔ سوژه‌ای تحت سلطه (موش‌کوچولو) تغییر می‌یابد و تبدیل به طرح‌وارهٔ نادرست و دقیقا متباین با طرحوارهٔ اولیه می‌شود. یعنی از طرحوارهٔ درستِ تهاجمی به طرحوارهٔ نادرستِ تدافعی تغییر می‌یابد. و این تغییر شناختی سوژه‌ها آنها را از سوژگی به ابژگی در برابر حیوان کوچکی مثل موش تبدیل می‌کند. همین تغییر شناختی عامل ایجاد خنده و شکل‌گیری طنز می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

از منظرِ شناختی، طنز چیزی نیست مگر «علم بر خطای شناختیِ ناشی از رمزی واحد برای دو یا چند طرحوارهٔ متباین». از منظر روان‌روایت‌شناسیِ دومتغیره، طنز برایند تغییرات طرح‌وارهٔ گفته‌یاب درون‌روایی و تغییرات طرحوارهٔ گفته‌یاب برون‌روایی است. سبک‌شناسی دومتغیره مبتنی‌بر دو دستگاه دکارتی است. محور افقی این دستگاه‌ها مبیّن گسترهٔ کمّی زمان است و محور عمودی آنها مبیّن فشارهٔ کیفیِ طرحوارهٔ فعال‌شده در ذهن

گفته‌یاب است. تضارب این دو محور در یکی از دستگاه‌ها چگونگی فرایند تغییر طرحوارهٔ گفته‌یاب درون‌روایی (شخصیت) را نمایش می‌دهد و در دستگاه دیگر، فرایند تغییر کیفیِ طرح‌وارهٔ گفته‌یاب برون‌روایی (خواننده) را. دامنهٔ سبک‌شناسیِ شناختیِ ارئه‌شده در این پژوهش گسترده‌تر از آن است که صرفا به ادبیات کودک محدود شود. مثلا می‌توان آنرا به‌صورت منفرد برای سبک هر طنزپرداز، مثلا سبک طنزآفرینی مولوی، یا برای هر گونهٔ ادبی، مثلا طنز در ساختار قصه‌های ادبیات عامه، به‌کار گرفت.

پی‌نوشت‌ها

۱. یادآوری یک قضیه ریاضی: به‌خاطر خواص توپولوژیک اعداد حقیقی، به‌جای هر بازهٔ پیوسته‌ای از اعداد حقیقی، اعم از بازهٔ زمانی یا هر بازهٔ دیگر، می‌توان از بازهٔ صفر تا یک [0,1] استفاده کرد.

کتاب‌نامه

آتاردو، سالواتوره (۱۳۹۶). «مطالعات فکاهه و روایت»، ***دانشنامهٔ نظریه‌های روایت***. ویرایش: دیوید هرمن، منفرد یان، ماری لو رایان. ترجمهٔ ابوالفضل حری و دیگران. تهران: نیلوفر. صص ۱۷۶-۱۷۱.

آذریزدی، مهدی (۱۳۵۵). ***قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب***. ج چهارم. تهران: امیرکبیر.

آندرسن هانس کریستیان (۱۳۸۴). ***مجموعه کامل قصه‌های هانس کریستیان آندرسن***. ترجمهٔ ناتالیا ایوانوا، هرمز ریاحی، نسرین طباطبایی. تهران: کتابسرای تندیس.

آیزنک، مایکل و مارک کین (۱۳۹۶). ***روان‌شناسی شناختی، زبان و تفکر***. ترجمهٔ حسین زارع و مهدی باقرپسندی. ویرایش ششم. تهران: ارجمند.

آیزنک، مایکل و مارک کین (۱۳۹۷). ***روان‌شناسی شناختی، زبان، تفکر، هیجان‌ها و هوشیاری***. ترجمهٔ حسین زارع. ویرایش هفتم. تهران: ارجمند.

اخوت، احمد (۱۳۸۴). ***لطیفه‌ها از کجا می‌آیند***. چاپ اول. تهران: قصه.

امینی، نسرین‌نوش (۱۳۹۴). ***کارت دعوت داری موش‌موشک***. تصویرگر: غزاله بیگدلو. تهران: علمی-فرهنگی.

چندلر، دانیل (۱۳۹۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

دهریزی، محمد و اسماعیل الله‌دادی (۱۳۹۶). ***مهمانی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه***. چاپ دوم. تهران: سوره مهر.

دونالدسون، جولیا (۱۳۹۴). ***گروفالو***. تصویرگر: اکسل شفلر. ترجمهٔ پیام ابراهیمی. تهران: چکه.

رنجبر، هادی، علی‌اکبر حق‌دوست، مهوش صلصالی، علیرضا خوش‌دل، محمدعلی سلیمان، نسیم بهرامی (۱۳۹۱). نمونه‌گیری برای پژوهش‌های کیفی راهنمایی برای شروع. ***دانشگاه علوم‌پزشکی ارتش. س ۱۰. ش ۳***. صص ۲۵۰-۲۳۸.

زنجانبر، امیرحسین (۱۳۹۹). تطبیق نظام‌های خنده‌معنایی ادبیات عامه و ادبیات کودک: از منظر نشانه‌معناشناسی اجتماعی. ***ادبیات و فرهنگ عامه***. د۸ ش ۳۶. صص ۶۵-۹۷.

زنجانبر، امیرحسین و حسین زارع (۱۳۹۹). بازنمایی فرایندهای شناختی در قصهٔ خاله‌سوسکه بر پایهٔ تحلیل گفتمان. ***تفکر و کودک***. د۱۱. ش ۱. صص ۷۳-۹۴.

زنجانبر، امیرحسین و علی عباسی (۱۳۹۹). سبک‌شناسی دگردیسی جسمانه در داستان‌های کودک: بر پایهٔ نظام گفتمان تنشی. ***جستارهای زبانی***. د۱۱. ش۴. پیاپی ۵۸. صص ۷۴- ۴۹.

سزاوار و همکاران (۱۳۹۶). «شیوه طنزپردازی فرهاد حسن‌زاده بر مبنای نظریهٔ ایوان فونتاژی». ***جستارهای نوین ادبی***. ش ۱۹۹. صص ۱۳۳-۱۱۳.

سیف، شاهد (۱۳۸۴). ***نه خانی اومده، نه خانی رفته***. تصویرگر: فرامرز کشتکار. چاپ دوم. شیراز: زروان.

شریفی، شهلا و کرامتی یزدی (۱۳۸۸). «بررسی طنز مشور در برخی از مطبوعات رسمی طنز کشور براساس نظریهٔ عمومی طنز کلامی». ***زبان و ادب پارسی***. ش۴۲. صص ۱۳۱-۱۰۹.

شریفی، شهلا و کرامتی یزدی (۱۳۸۹). «معرفی نظریهٔ انگارهٔ معنایی و بررسی ایرادات آن بر مبنای داده‌های زبان فارسی». ***پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***. د۱.ش۲. صص ۱۰۹-۸۹.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). ***تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناسی گفتمان***. تهران: سمت.

فاکنر، ویلیام (۱۳۹۷). ***خشم و هیاهو***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

کرامتی یزدی، سریرا و دیگران (۱۳۹۷). «بررسی بیان کودکان پیش‌دبستانی از درک طنز تصویری براساس نظریه عدم تجانس». ***زبان‌شناخت***. س دوم. ش دوم. صص ۲۴-۱.

کریچلی، سیمون (۱۳۸۴). ***در باب طنز***. ترجمهٔ سهیل سُمّی. چاپ اول. تهران: ققنوس.

مارتین، راد (۱۳۹۷). «مقدمه‌ای بر طنز و روان‌شناسی آن» در ***درآمدی به طنزپژوهی***. ترجمهٔ باهار مؤمنی. تهران: تیسا.

مارزولف، اولریش (۱۳۹۱). ***طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی***. ترجمه: کیکاووس جهانداری. چ سوم. تهران: سروش.

موریل، جان (۱۳۹۳). ***فلسفه طنز***. ترجمهٔ محمود فرجامی و دانیال جعفری. چ دوم. تهران: نی.

نجدی، بیژن (۱۳۷۳). ***یوزپلنگانی که با من دویده‌اند***. تهران: مرکز.

Attardo, S. (2001). Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis. Berlin: Mouton de Gruyter.

Bardon, A. (2005). The philisophy of humor. In Maurice Charney (Ed.) Comedy: A Geographic and Historical Guide. Connecticut: Greenwood Press.

Baskerville, R. (1996). Deferring generalizability: Four classes of generalization in social enquir. Scandinavian Journal of Information Systems, 8 (2): 5-28.

Bernaerts, L., De Geest, D., Herman, L. & Vervaeck, B. (Eds.), (2013) Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative. Lincoln, Belgium: University of Nebraska Press.

Bortolussi, M. & Dixon, P. (2003). Psychonarratology. Cambridge: Cambridge University Press.

Dixon, P. & Bortolussi, M. (2001). Prolegomena for a science of psychonarratology. In W. van Peer & S. Chatman (Eds.) New Perspectives on Narrative Perspective, pp. 275–87. Albany, NY: SUNY Press

Ergül, A. (2017). Analysis of humor elements in illustrated story books for children. Journal of Education and Future. Vol. 17, 15-27.

Huang, C.C., Cheng, J.C. & Chou, M.J. (2016). Why Humorous Picture Books for Young Children. European Journal of Research and Reflection in Educational Sciences. 4 (5). 16-29.

Loizou, E. & A. Michaelides (2019). Young children's humorous stories: A force for positive emotions. In K. J. Kerry-Moran & J. A. Aerila (Eds.), Story in Children's Lives: Contributions of the Narrative Mode to Early Childhood Development, Literacy, and Learning, Vol. 16. 77-97. Switzerland: Springer.

Markus, H. (1977). Self-schemata and processing information about the self. Journal of Personality and Social Psychology, 35: 63-88.

Patil, S. & Saha, S. (2020). Psycho-Narration in Nitasha Kaul's Future Tense. Journal of Narrative and Language Studies, 8(14): 80-89

Raskin, V (1985). Semantic Mechanisms of Humor. Dordrecht, The Netherlands: D. Redial.

Sciezka, J. & L. Smith (1993). The Stinky Cheese Man. London: Puffin Books.

Serafini, F. & Coles, R. (2015). Humor in children's picture books. The Reading Teacher, 68(8): 636-638.

Shultz, T.R. (1976). A cognitive developmental analysis of humour. In A. Champon & H.C. Foot (Eds.). Humour and Laphter: Theory, Research, and Applications. Pp 11-36. London, UK: Wiley.

Wiseman. B. (1991). Morris the Moose. London: Harper Collins Publishers.