

فولکلور: واقعیتی ادبی/هنری یا مردم‌شناسانه؟ تأثیر نظریه‌های اجرا و گونه‌های بومی بر فولکلورپژوهی

احسان استیری^۱

دانشجوی دکتری، دانشگاه ایالتی اوهایو

مقدمه

نوشته پیش رو ادعا می‌کند که امروزه، دست‌کم از نظرگاه ادبیات نظری فولکلور امریکایی (American folklore scholarship)، واقعیت فولکلوریک به صورت واقعیتی مردم‌شناسانه درک می‌شود و نه امری ادبی/هنری.^۲ چنین

^۱ در همه مراحل نوشتن این مقاله از نظرات سازنده و بی‌دریغ دکتر مارگارت میلز، فولکلورپژوه و استاد بازنشسته دانشگاه ایالتی اوهایو، سود برده‌ام.

^۲ در نوشته پیش رو، از اصطلاح فرهنگ عامه - که برخی در زبان فارسی به جای فولکلور به کار می‌برند - استفاده نکرده‌ام. اصطلاح فرهنگ عامه چندین خطای نظری را بازتاب می‌دهد که به اختصار به شماری از آنها اشاره می‌کنم. نخست، اگر منظور از عامه در اصطلاح فرهنگ عامه مردم است، بدیهی است که فرهنگ از آن مردم است. آیا می‌توان فرهنگی را تصور کرد که از آن مردم نباشد؟ اگر پاسخ منفی است، چه تفاوتی میان فرهنگ و فرهنگ عامه وجود دارد؟ دوم، اگر منظور از عوام، طبقات پایین و دورافتاده یا

Ehsan Estiri, "Folklore: Artistic/Literary or Anthropological Phenomenon? The Impact of Performance Theory and Ethnic Genres on New Folklorists," *Diyar*, Number 5 (Winter 2018), 29-51.

احسان استیری <estiri.1@osu.edu> دانشجوی دکتری و مدرس در دانشگاه ایالتی اوهایو است. حوزه‌های مطالعاتی او انسان‌شناسی خاورمیانه، رسانه و خاورمیانه و نظریه‌های فولکلور است.

ادعایی در پی سلب مالکیت فولکلور از حوزه‌ای از دانش و اعطای مالکیت آن به حوزه‌ای دیگر نیست، بلکه تلاشی است برای تشریح چپستی آنچه فولکلور می‌نامیم. درک دقیق‌تر چپستی واقعیت‌هایی که آنها را فولکلوریک می‌پنداریم به همه پژوهشگران، از جمله ادیبان و پژوهشگران هنر، امکان می‌دهد که با ابزارهای نظری و تحقیقی مناسب به تحلیل و توصیف آن واقعیت‌ها بپردازند.

اختلاف‌های نظری بر سر چپستی فولکلور یکی از پردامنه‌ترین بحث‌ها در مطالعات این حوزه در امریکا بوده است. جالب اینکه این گفت‌وگوهای نظری درباره چپستی فولکلور به مرور زمان موجب گسترش حوزه مطالعات فولکلور به دیگر محدوده‌های دانش شد. این گسترش و دگرذیسی مطالعات فولکلور تا جایی ادامه پیدا کرد که بسیاری از فولکلورپژوهان (folklorists) به این نتیجه رسیدند که عبارت مطالعات فولکلور نوع پژوهش این پژوهشگران را توصیف نمی‌کند. در دهه‌های اخیر، برخی فولکلورپژوهان استفاده از اصطلاحات دیگری مانند "زندگی توده" (folklife) یا "زندگی روزانه" (daily life) را به جای فولکلور پیشنهاد کرده‌اند. برای مثال، دان یودر، استاد دانشگاه پنسیلوانیا و از برجسته‌ترین فولکلورپژوهان معاصر امریکایی، عقیده داشت آنچه فولکلورپژوهان امروزی انجام می‌دهند بیشتر مطالعه زندگی روزانه مردم است و باید همین هم باشد.^۳ با اینکه این پیشنهادها با استقبال نسبی در حوزه‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی روبه‌رو شده است، اکثر پژوهشگران زندگی روزانه همچنان خود را فولکلورپژوه می‌نامند و نهادها و دپارتمان‌های این رشته همچنان دپارتمان‌های فولکلور

گروه‌های دور از زندگی شهری است - که آنها هم البته مردم‌اند - پس مطالعات فرهنگ عامه نباید شامل طبقات بالای اجتماعی و مردم شهری، غذاها، قصه‌ها، لباس‌ها و دیگر ابعاد زندگی روزانه آنها شود. البته چنین امری درست نیست و می‌توان مثال‌های بی‌شماری از پژوهش‌های فولکلوریک آورد که در آنها زندگی روزانه طبقات فرادست و مردم شهری بررسی می‌شوند. از این گذشته، برخی از مردم‌شناسان در خصوص معانی، تداعی‌ها و صحت و دقت واژه فرهنگ نیز هشدار داده‌اند و آن را عاری از دقت لازم برای اصطلاحی دانشگاهی می‌دانند. بنگرید به

Don Mitchell, *There's No Such Thing as Culture: Towards a Reconceptualization of the Idea of Culture in Geography* (London: Institute of British Geographers, 1995).

Bottom of Form???

هرچند، چنانچه در این نوشته توضیح داده‌ام، برخی از پژوهشگران عبارت فولکلور را نیز نشان‌دهنده واقعیتی نمی‌دانند که پژوهشگران این رشته آن را مطالعه می‌کنند و پیشنهاد داده‌اند عباراتی مانند "زندگی روزانه" به جای فولکلور به کار رود. نشان خواهیم داد که چنین پیشنهادی با چه انگیزه‌های نظری مرتبط است.

³Don Yoder, "The Folklife Studies Movement," *Pennsylvania Folklife*, 13:3 (July 1963), 43-56.

نامیده می‌شوند. گرچه این پیوستگی در استفاده از اصطلاح فولکلور در حوزه زبان انگلیسی وجود داشته است، روش و نوع مطالعه فولکلور در اروپا و آمریکا کاملاً تغییر کرده و چنانچه توضیح می‌دهم، مطالعه فولکلور از صرف بررسی و تحلیل گونه‌هایی مانند قصه‌های پریان، افسانه‌ها، اسطوره‌ها، رقص و آوازهای محلی و صنایع دستی (handy crafts and material culture) به مطالعه کلیت زندگی روزانه تبدیل شده است. به بیانی دیگر، فولکلور از مفهومی ادبی تبدیل به مفهومی مردم‌شناسانه شده است.

این دگردیسی که مطالعه فولکلور به مثابه گونه‌هایی ادبی و هنری را به مطالعه کلیت زندگی روزانه تبدیل کرده است، تحت تأثیر چندین نظریه صورت گرفته که مفهوم‌های جدیدی برای درک فولکلور عرضه کرده‌اند. این مفهوم‌ها موجب دگرگونی در درک فولکلورپژوهان از فولکلور شد تا جایی که برخی از پژوهشگران حتی مسئله تغییر نام زمینه مطالعاتی را پیش کشیدند.

در این میان، مفاهیمی مانند "اجرا" (performance)، "گونه‌های بومی" (ethnic genres)، "نظریه فروتن" (Humble Theory)^۴ و "روابط قدرت" (relations of power)^۵ در فولکلور از مهم‌ترین مفاهیمی‌اند که باعث دگرگونی بنیادی مطالعه فولکلور شده‌اند.^۶ در اینجا نظریه‌های اجرا و گونه‌های بومی در مطالعه فولکلور را معرفی می‌کنم و به این امر می‌پردازم که چگونه معرفی نظریه اجرا و گونه‌های بومی سبب شد تا فولکلورپژوهان واقعیت‌های فولکلوریک (folklore reality) مانند قصه، رقص، غذاها و... را به مثابه تولیدات اجتماعی

^۴ این نظریه را فولکلورپژوهانی مانند دوروتی نویز (Dorothy Noyes, b. 1960) و مارگارت میلز (Margaret Mills, b. 1946) طرح کرده‌اند. بنگرید به

Dorothy Noyes, *Humble Theory: Folklore's Grasp on Social Life* (Bloomington: Indiana Univ Press, 2016); Margaret Ann Mills, "What('s) Theory?" *Journal of Folklore Research*, 45:1 (2008), 19-28.

^۵ تأثیر و اهمیت سیاست و روابط قدرت بر زندگی روزانه مورد توجه بسیاری از فولکلورپژوهان است. یکی از این نظریه‌پردازان راجر آبراهامز است که تأکید می‌کند آنچه فولکلور تلقی می‌شود و نیز کیفیت آن، همبسته (interrelated) با روابط قدرت، سیاست و احساسات رماتیک ملی گرایانه است که نباید از تأثیر آنها چشم پوشید. بنگرید به

Roger D. Abrahams, "Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics," *The Journal of American Folklore*, 106:419 (1993), 3-37.

^۶ María Herrera-Sobek, *Chicano Folklore: A Handbook* (Westport: Greenwood Press, 2006), 182; Américo Paredes and Richard Bauman, *Toward New Perspectives in Folklore* (Austin: The University of Texas Press, 1975).

و همبسته با زمینه اجتماعی بررسی کنند و نیز، گستره گونه‌های مورد پژوهش‌شان فراتر از آن چیزی رود که ادیبان و پژوهشگران هنر با عنوان گونه می‌فهمند و همه جنبه‌های زندگی روزمره مانند روش‌های غذا خوردن، روش‌های لباس پوشیدن یا حتی اتوزدن لباس را مطالعه کنند. به بیان دیگر، امروزه فولکلورپژوهان تولیدات و ابعاد زندگی روزانه را نه به مثابه محصول (product)، بلکه چون فرایندهایی (process) اجرایی بررسی می‌کنند و زمینه اجتماعی و رفتارهای غیررسمی را بخشی از هرگونه تولید فرهنگی می‌دانند. به علاوه، گستره آنچه مطالعه می‌کنند بسیار از گونه‌های کلاسیکی مانند قصه و موسیقی فولکلور فراتر رفته است. از این دیدگاه، یک قصه فقط یک "محصول" فرهنگ" غیررسمی نیست و آنچه پژوهشگران زندگی روزانه مطالعه می‌کنند نه این محصول، بلکه فرایند گفتن قصه است. اجراهای گوناگون یک قصه است که باید در مطالعه فولکلور لحاظ شود و نه یک نسخه نوشته شده از قصه. علاوه بر این، فولکلور فقط مشتمل بر اسطوره‌ها، رقص و آوازهای محلی و صنایع دستی نیست، بلکه پشت دیوارنویسی، دوره آخر ماه، غیبت، شایعه، قورمه سبزی و ... همه گونه‌هایی ارزشمند و قابل تحلیل برای بررسی فولکلورپژوهان‌اند.

گرچه قصدم در این مقاله تاریخ‌نگاری نیست، ولی به منظور قرار دادن دو مفهوم اجرا و گونه در شرایط تولیدشان، بستر تاریخی این دو مفهوم را توضیح می‌دهم. این گزارش تاریخی را با بحثی نظری درباره اجرا و گونه‌های بومی و نتایج نظری به کارگیری این دو مفهوم در مطالعات فولکلور ادامه خواهم داد.

از ادبیات‌گرایی به مردم‌شناسی‌گرایی

یکی از تصورات رایج درباره فولکلور این است که مطالعات فولکلور بیش از هر چیز متمرکز بر روایت‌های شفاهی است که قابلیت مکتوب شدن و متعاقب آن بدل شدن به بخشی از ادبیات را هم دارند. گرچه این تصور با آنچه فولکلورپژوهان امروزی صورت می‌دهند مطابقت ندارد، ریشه‌های تاریخی فولکلورپژوهی در پدید آوردن این تصور دخیل بوده‌اند. نه فقط در ایران، بلکه در بسیاری از کشورهای غربی، تا مدت‌ها فولکلور فقط روایت‌های عامیانه را تداعی می‌کرد. در کشورهای چوچون آلمان، انگلیس، فنلاند و امریکا، که مطالعه مدرن فولکلور در آنجا شکل گرفته، در آغاز مطالعه فولکلور متمرکز بر روایت‌های عامیانه شفاهی بوده است.

آلمان یکی از نخستین کشورهای بود که در آن جمع‌آوری و تحلیل داستان‌های هند و اروپایی آغاز شد. این کار به دست برادران گریم صورت گرفت که مانند بسیاری دیگر از نویسندگان رمانتیک تحت تأثیر افکار ملی‌گرایانه یوهان گوتفرد هردر (Johann Gottfried Herder, 1744-1803) بودند.^۷ هردر اعتقاد داشت که فولکلور (به آلمانی: *volkskunde*) "روح" یک ملت است. او در زمانه‌ای می‌زیست که کشور متحدی با نام آلمان وجود نداشت و معتقد بود فولکلور به مثابه روح ملت می‌تواند پایه‌ای برای اتحاد آلمانی واحد باشد.^۸ برادران گریم، تحت تأثیر اندیشه‌های ملی‌گرایانه هردر، تمرکز خود را بر جمع‌آوری داستان‌هایی گذاشتند که تصور می‌شد می‌توانند پایه‌ای برای تشکیل دولت-ملت آلمان باشند. آنچه آنها گرد آوردند و ویراستند در مجموعه‌ای با نام *داستان‌های کودکان و خانواده (Kinder und Hausmärchen)* منتشر شدند.^۹ برادران گریم روایت‌هایی را بدون در نظر گرفتن شیوه اجرا یا هویت گویندگانشان در قالب متن گرد آوردند. به بیان دیگر، از دید ایشان فولکلور فقط ماهیت ادبی، روایی و هنری داشت و می‌شد آن را به صورت متن ثبت کرد.

تدوین و تصحیح قصه‌های اروپایی به دست برادران گریم بر بسیاری از پژوهشگران تأثیر گذاشت، از جمله بر عتیقه‌شناسی انگلیسی با نام ویلیام جان تامس (William John Thoms, 1803-1885) که اصطلاح فولکلور را ابداع کرد و برای نخستین بار آن را در ۱۸۴۶ به کار برد.^{۱۰} پیش از او، در حوزه زبان انگلیسی روایت‌های عامیانه و قصه‌های پریان را تحت عنوان "امور باستانی عوامانه" (*popular antiquities*) دسته‌بندی می‌کردند. تامس به این نکته توجه کرد که روایت‌های عامیانه الزاماً باستانی نیستند. بنابراین، ترجیح داد که به جای امور باستانی عامیانه از اصطلاح فولکلور استفاده کند. اصطلاحی که از دو واژه *folk* به معنی مردم یا توده و *lore* به معنی دانش ساخته شده است.

⁷Michael Ferber, *A Companion to European Romanticism* (Malden: Blackwell Pub, 2013), 141.

⁸Sabina Magliocco, *Witching Culture: Folklore and Neo-Paganism in America* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004), 38-40.

^۹این مجموعه را، که معروفیت کم‌نظیری در بسیاری از حوزه‌های زبانی پیدا کرد، علی‌سلامی در فرّوستی با عنوان *قصه‌های شیرین پریان* ترجمه کرده است.

¹⁰Linda S. Watts, *Encyclopedia of American Folklore* (New York: Facts On File, 2007), 151-153.

هرچند تامس اعتقاد داشت که فولکلور یا همان دانش توده ریشه در تاریخ دارد، تأکید کرد که این دانش چیزی است که در زمان حال مردم به انجام می‌رسانند.^{۱۱} تامس نظریه‌پرداز نبود و تغییر چندانی در ماهیت ادبیات‌گرای مطالعات فولکلور ایجاد نکرد، ولی توانست با طرح نامی جدید برای آنچه تا آن زمان با نام دیگری مطالعه می‌شد، جایگاه خود را در تاریخ فولکلور تثبیت کند.^{۱۲}

پس از او نیز ادیبان فنلاندی، جولوس کرون (Julius Krohn, 1835–1888) و پسرش کارل کرون (Kaarle Krohn, 1863-1933)، که پایه‌های روش تاریخی-جغرافیایی (Historic-Geographic Method) را در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم برای یافتن ریشه‌های حماسه ملی فنلاند ریختند، بیش از هر چیز به روایت‌های مکتوب متکی بودند تا شرایطی که روایت در آن تولید می‌شود.^{۱۳} روش تاریخی-جغرافیایی یا روش فنلاندی (Finish Method) را کارل کرون اول‌بار در نخستین کنگره فولکلور در پاریس به سال ۱۸۸۹ معرفی کرد. هدف نهایی روش تاریخی-جغرافیایی یافتن نمونه اولیه و آرمانی هر داستان بود که انتظار می‌رفت از طریق مقایسه تمام دگره‌های (variations) مکتوب روایی آن داستان در مناطق و زمان‌های متفاوت به دست آید.^{۱۴} پس از چندی که روش تاریخی-جغرافیایی محبوبیت یافت، کارل کرون در پی دعوت برای سخنرانی‌های مداوم کتابی را برای توضیح مفصل روش تاریخی-جغرافیایی در ژنو منتشر کرد و در آن کتاب این روش را “یگانه روش تحقیق در فولکلور” نامید.^{۱۵} او متقاعد شده بود که روش تاریخی-جغرافیایی، که پدرش بنیاد نهاده بود، یگانه روش معتبر، منطقی و موجه در مطالعه فولکلور است. قصد من در اینجا نه تشریح روش تاریخی-جغرافیایی، بلکه تأکید بر این نکته است که در نگاه کرون و دیگر محققانی که دلبسته روش تاریخی-جغرافیایی بودند، فولکلور فقط روایت‌هایی بود که می‌شد آنها را به صورت متن‌هایی جمع‌آوری کرد. گویی کلماتی که نویسندگان گوناگون جمع‌آوری کرده بودند دربرگیرنده

¹¹Watts, *Encyclopedia of American Folklore*, 152.

¹²Alan Dundes, *International Folkloristics: Classic Contributions by the Founders of Folklore* (Lanham: Rowman & Littlefield, 1999), 9-10.

¹³Dundes. *International Folkloristics*, 37-46.

¹⁴Dundes. *International Folkloristics*, 38-39.

¹⁵Kaarle Krohn, *Die folkloristische arbeitsmethode* (Oslo: H. Aschehoug & Co., 1926).

کلیت زندگی روزمره یا زمینه اجتماعی متن بود یا اگر نبود، زمینه اجتماعی تولید متن اهمیتی نداشت. تا جایی که حتی واقعیت فولکلوریک مطالعه هم نمی‌شد. اگر بخواهیم از گرایش محققان روش تاریخی-جغرافیایی دفاع کنیم، در بهترین وضعیت می‌توان گفت که قصه‌های عامیانه‌ای که به صورت متن‌های سوا از هم و بیگانه با زمینه اجتماعی گردآوری شده‌اند، می‌توانند به مثابه "بخشی" از واقعیت اجتماعی در نظر گرفته شوند. با این همه، این تصور که این قصه‌ها نشان‌دهنده کلیت زندگی روزانه‌اند، مشکل‌ساز و ناموجه است. این ادعا نیز که روش معطوف به متن یگانه روش تحقیق در فولکلور است درست به نظر نمی‌آید، مگر آنکه تصور ما از فولکلور محدود به متن‌های عامیانه باشد، نه زمینه اجتماعی و شیوه اجرای آن.

گرایش به فولکلور به مثابه گونه‌هایی مانند قصه‌های پریان، افسانه‌ها و اسطوره‌ها یا گونه‌هایی که تصور می‌شد به راحتی از فرم شفاهی به فرم نوشتاری درمی‌آیند در امریکا هم وجود داشت. گرچه گرایش به فولکلور به شکل بخشی از ادبیات در ابتدای شکل‌گیری انجمن فولکلور امریکا (American Folklore Society) ضعیف بود، حتی پژوهشگرانی که فولکلور را در زمینه اجتماعی - و نه ادبی آن - بررسی می‌کردند به گونه‌هایی از فولکلور گرایش داشتند که با زبان قابل انتقال بود.^{۱۶}

از میان سه تن بنیادگذاران انجمن فولکلور امریکا، فرانسیس جیمز چایلد (Francis James Child, 1825-1896) ادیب و تصنیف‌شناس (ballad scholar) بود،^{۱۷} ولی دو تن دیگر، فرانتس بواز مردم‌شناس بود و ویلیام نیوئل

^{۱۶} برای مثال، فرانتس بواز (Franz Boas, 1858-1942)، از بنیادگذاران انجمن فولکلور امریکا، و شاگردش روت بندیکت (Ruth Fulton Benedict, 1887-1948) مردم‌شناس و بیشتر متمرکز بر اسطوره‌ها، قصه‌ها و گونه‌های روایی/شفاهی بومیان امریکا بودند. بنگرید به

Franz Boas, "Mythology and Folk-Tales of the North American Indians," *The Journal of American Folklore*, 27:106 (1914), 374-410; Franz Boas, Randy Bouchard, Dorothy I. D. Kennedy and Dietrich Bertz, *Indian Myths and Legends From the North Pacific Coast of America: A Translation of Franz Boas' 1895 Edition of Indianische Sagen von der Nord-Pazifischen Küste Amerikas* (Vancouver: Talon Books, 2002); Ruth Benedict, *Zuni Mythology* (New York: AMS Press, 1969).

^{۱۷}Sigurd Bernhard Hustvedt, Sven Grundtvig and Francis James Child, *Ballad Books and Ballad Men: Raids and Rescues in Britain, America, and the Scandinavian North Since 1800* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1930), 175-204 and 205-229.

نیوئل و بواز نخستین سردبیران *مجله فولکلور/امریکا* بودند و همکاری آنها تا سال‌های آغازین دهه ۱۹۴۰، سال مرگ بواز، ادامه داشت و به این ترتیب حدود پنج دهه نگاه مردم‌شناسانه بر انجمن و *مجله فولکلور امریکا* تسلط داشت.^{۱۸} به‌رغم حضور ملموس این گرایش مردم‌شناسانه، راه ادیبان فولکلورپژوهی مانند چایلد بود که در فضای دانشگاهی ادامه پیدا کرد. چایلد در مقام ادیب فقط با متن سر و کار داشت و پژوهش میدانی نمی‌کرد.^{۲۰} او استاد دانشگاه هاروارد بود و نسلی از فولکلورپژوهان تربیت کرد که استاد دیگر فولکلورپژوهان برجسته نیمه نخست قرن بیستم شدند و توانستند این اندیشه را در فضای دانشگاهی امریکا مستقر سازند که فولکلور یکی از گونه‌های مرتبط با ادبیات است.^{۲۱} به این ترتیب، این ایده که فولکلور مشتمل بر گونه‌هایی زبانی و شفاهی است که قابلیت تبدیل به متن را دارند اقبال بیشتری در فضای دانشگاهی امریکا یافت و بیشتر فولکلورپژوهان امریکایی نیز در دانشکده‌های زبان و/یا ادبیات انگلیسی تحصیل می‌کردند.

استیث تامپسون (Stith Thompson, 1885-1976) یکی از تأثیرگذارترین فولکلورپژوهان مکتب ادبیات‌گرای چایلد بود.^{۲۲} تامپسون دو اثر سترگ از خود به جای نهاد که پایه‌های گرایش ادبیاتی در فولکلور را استوارتر کرد. این دو اثر *فهرست بن‌مایه‌های ادبیات فولکلوریک*^{۲۳} و *گونه‌های روایت‌های فولکلوریک*^{۲۴} هستند که در اثر اخیر، روایت‌های فولکلوریک با شیوه تاریخی-جغرافیایی مرتب و سازمان‌دهی شده‌اند.^{۲۵} انتی آرن، شاگرد کارل کرون، کار تدوین این

¹⁸Rosemary Lévy Zumwalt, *American Folklore Scholarship: A Dialogue of Dissent* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 182.

¹⁹Jan Harold Brunvand, *American Folklore: An Encyclopedia* (New York: Routledge, 1998), 189.

²⁰Zumwalt, *American Folklore Scholarship*, 48.

²¹Zumwalt, *American Folklore Scholarship*, 49-67.

²²Zumwalt, *American Folklore Scholarship*, 53.

²³Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Flabiaux, Jest-Books and Local Legends* (Bloomington: Indiana University Press, 1966).

²⁴Antti Aarne and Stith Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography* (2. rev.; Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961).

²⁵Steven Swann Jones, *The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination* (New York: Routledge, 2002), 121.

اثر را آغاز کرد، ولی مرگ زودرس اجازه پایان کار را به او نداد و کارل کرون از تامپسون خواست تا کار گونه‌های روایت‌های فولکلوریک را به پایان برد.^{۲۶} تامپسون در مقام فولکلورپژوه برجسته آمریکایی روش تاریخی-جغرافیایی را در امریکا نهادینه کرد و بدان اعتبار بخشید.^{۲۷} در حالی که در این روش، فولکلور فقط قصه‌های پریان، افسانه‌ها و اسطوره‌ها یا همه گونه‌های روایی/شفاهی بود که قابلیت تبدیل به متن دارند. به بیان دیگر، در هیچ کجای آثار تامپسون اشاره‌ای به زمینه اجتماعی و شیوه اجرای روایت‌ها نشده است و اساساً در نظر گرفتن چنین زمینه‌هایی خارج از چارچوب فکری و نظری تامپسون بود؛ او تربیت‌شده مکتبی بود که فولکلور را واقعیتی ادبی/هنری می‌دانست.

به این ترتیب، تا اوایل دهه ۱۹۶۰ در فضای دانشگاهی امریکا تفکر غالب این بود که فولکلور فقط شامل گونه‌های شفاهی روایت‌هایی می‌شود که قابلیت تبدیل به متن را دارند. در بهترین وضعیت، گونه‌هایی مانند رقص، موسیقی و نمایش نیز بخش‌هایی از فولکلور انگاشته می‌شد. به بیانی دیگر، از این دیدگاه در برابر هر فرم هنری می‌شد گونه فولکلور آن را نیز یافت. گونه‌های روایی فولکلور به شکل آکادمیک به رسمیت شناخته شده بود، چون صورت هنری آن، یعنی ادبیات رسمی، شعر و داستان نویسی وجود داشت. موسیقی فولکلور یک گونه تلقی می‌شد، چون موسیقی غیرفولکلور و هنری یک گونه به رسمیت شناخته شده بود. کوتاه سخن اینکه به فولکلور از دریچه هنرهای دیگر و به خصوص ادبیات نگرسته می‌شد.

گرچه جریان مردم‌شناسی گرا (anthropology orientated approach) در مجله و انجمن فولکلور امریکا به پشتوانه بواز و چند تن از همکاران مردم‌شناسش جریان داشت، تا ابتدا یا حتی میانه دهه ۱۹۶۰ جریان ادبیات‌گرا (literary oriented approach) به سبب حضور گسترده در فضای دانشگاهی بر جریان نخست غلبه پیدا کرده بود.^{۲۸}

اما در اواخر دهه ۱۹۶۰ چندتن فولکلورپژوه برجسته تأثیری بی‌سابقه بر مطالعه

²⁶Thomas Andrew Green, *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 1997), vol. 1, 644

²⁷Alan Dundes "The Motif-Index and the Tale Type Index: A Critique," *Journal of Folklore Research*, 34:3 (1997), 195-202.

²⁸Zumwalt, *American Folklore Scholarship*, 141.

فولکلور گذارند و رفته‌رفته موجب تغییر ماهیت فولکلورپژوهی شدند.^{۲۹} اینها کسانی بودند که با طرح مفاهیم نو درک پژوهشگران از فولکلور و زندگی روزمره را تغییر دادند و فولکلورپژوهی نوین (new folkloristic) را بنیاد نهادند.

فولکلورپژوهی نوین نظام نظری ناهمسانی (heterogeneous) است که از هیچ کلان‌نظریه‌ای (grand theory) کاملاً پیروی کامل نمی‌کند. با این حال، فولکلورپژوهی نوین انقلابی در پژوهش فولکلور به شمار می‌آید که فراخوانی است به درک فولکلور به مثابه رفتار (behavior) تا مجموعه‌ای از محصولات زندگی روزانه.^{۳۰} برای مثال، در فولکلورپژوهی نوین یک قصه را نه مانند روایتی ادبی، بلکه مانند رفتاری اجتماعی بررسی می‌کنند. ناهمسانی فولکلورپژوهی نوین ممکن است حاصل این واقعیت باشد که پژوهشگران فراوانی در ساخت آن نقش داشته‌اند. در این میان، چهار فولکلورپژوه برجسته از اوایل دهه ۱۹۷۰ درباره فولکلورپژوهی نوین از زوایای متفاوت نظریه‌پردازی کردند. دل هایمز (Dell Hathaway Hymes, 1927-2009) زبان‌شناس و مردم‌شناس، و شاگرد او ریچارد باومن (Richard Bauman, b. 1940) محققانی‌اند که نظریه اجرا را در فولکلورپژوهی به کار بستند و بسط دادند.^{۳۱} دن بن آموس (Dan Ben Amos, b. 1934) فولکلورپژوه مؤثر دیگری است که یکی از کوتاه‌ترین و معروف‌ترین تعاریف فولکلور را عرضه کرد.^{۳۲} نظریه گونه‌های بومی او تأثیر بسیاری بر فولکلورپژوهی نوین داشته است.^{۳۳} در کنار ایشان، راجر آبراهامز (Roger Abrahams, b.1933) فولکلورپژوهی است که هم بر اجرایی بودن فولکلور تأکید کرده و هم اهمیت روابط قدرت را در محصولات فولکلوریک و روزمرگی روشن ساخته است.

ریچارد باومن توضیح می‌دهد که در فولکلورپژوهی نوین، فولکلور به مثابه یک "رخداد" بررسی می‌شود که در آن "تاکید بر اجرا" و "انجام فولکلور" است و نه

²⁹Paredes and Bauman, *Toward New Perspectives in Folklore*, xi.

³⁰Kenneth Goldstein, "The Telling of Non-Traditional Tales to Children: An Ethnographic Report from a Northwest Philadelphia Neighborhood," *Keystone Folklore*, 20:3(1976), 5-17; quote on 6.

³¹Regina Bendix and Galit Hasan-Rokem, *A Companion to Folklore* (Malden: Wiley-Blackwell, 2012), 98.

³²"Folklore is artistic communication in small groups."

³³Paredes and Bauman, *Toward New Perspectives in Folklore*, 121.

فقط بر محصول اجرا.^{۳۴} او در کتابی با نام *به سوی چشم‌اندازهای نو در فولکلور* (Toward new Perspectives in folklore)، که به گمان بسیاری مهم‌ترین کتاب در تشریح فولکلورپژوهی نوین است،^{۳۵} نظریه اجرا را از پایه‌ای‌ترین ساز و کارهای نظری فولکلورپژوهی نوین معرفی می‌کند. همکار باومن در ویراست این کتاب، پارِدِس، تأثیر نظریه گونه‌های بومی بر فولکلورپژوهی نوین را نیز غیرقابل چشم‌پوشی می‌داند.^{۳۶} این نظریه‌ها سبب شدند تا واقعیت فولکلوریک در فولکلورپژوهی نوین واقعیتی مردم‌شناسانه در نظر گرفته شود که در پیوند با زمینه اجتماعی است،^{۳۷} و نه امری ادبی/هنری که به راحتی قابلیت تبدیل به نوشتاری را دارد.

نظریه اجرا

فولکلورپژوهانی مانند بری تولکن (Barre Toelken, b. 1935) متوجه شدند آنچه برای بسیاری از اجراکنندگان فولکلور یا تولیدکنندگان محصولات فولکلوریک اهمیت دارد نه برآیند رفتار یا اجرا، بلکه فریند آن است. به بیان دیگر، رفتار فولکلوریک صرفاً متوجه عرضه محصولی نهایی و خلق اثری مادی یا غیرمادی نیست، بلکه فرایند تولید است که تولیدکنندگان آثار یا محصولات فولکلوریک از آن لذت می‌برند.

تولکن در *پویایی‌شناسی فولکلور* به تجربه‌ای جالب اشاره می‌کند که نشان می‌دهد فرایند تولید می‌تواند ارزشی هم‌وزن یا بیشتر از برآیند تولید داشته باشد.^{۳۸} تولکن بخش بزرگی از پژوهش‌های خود را در میان بومیان امریکایی و به‌خصوص قبیله ناواهو (Navajo) صورت داد. او طی مطالعه‌ای به گروهی از ناواوها که مشغول تهیه نوعی قالی بودند دوربین‌هایی داد تا فیلم‌هایی درباره

³⁴Paredes and Bauman, *Toward New Perspectives in Folklore*, xi.

³⁵Barbara Allen, "Regional Studies in Folklore Scholarship," in eds. Barbara Allen and Thomas J. Schlereth, *Sense of Place: American Regional Cultures* (Lexington: University Press of Kentucky, 1990), 1-13 and 184-190 (notes); quote on 188.

³⁶درباره اهمیت این دو نظریه در شکل‌گیری فولکلورپژوهی نوین بنگرید به Herrera-Sobek, *Chicano folklore*, 181-182.

³⁷Felicitas D. Goodman, *How About Demons? Possession and Exorcism in the Modern World* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), x-xi.

³⁸Barre Toelken, *The Dynamics of Folklore* (Logan, Utah: Utah State University Press, 1996).

زیراندازهای سنتی‌شان بسازند. وقتی ناواهوها فیلم‌های خود را ساختند، تولکن متوجه شد که هیچ‌کدام از فیلم‌ها تصویر چندانی از قالی‌ها نشان نمی‌دهند، بلکه تمرکز فیلم‌ها بر فرایند دستچین کردن موادی بود که زیراندازها با آنها ساخته می‌شدند و نیز فرایند رنگ کردن آنها.^{۳۹} در مثالی دیگر، تولکن به این نکته اشاره می‌کند که ناواهوها در هنگام ساخت سبد آوازهایی می‌خوانند که بخشی از سبدهسازی و اساساً بخشی از سبد تلقی می‌شود. در واقع، از دید این هنرمندان، سبد صورت مادی آواز است. آوازه‌ها جزئی از فرایند و اجرای سبدهسازی‌اند، جزئی تفکیک‌نشده‌ای از موجودیت سبد: بدون آوازه‌ها سبد ساخته نمی‌شود و اساساً سبد تجسم آواز است.

شاید مثالی مشابه این وضعیت را بتوان در مراسم حلیم عاشورای امام حسین دید. در بسیاری از روستاها و شهرهای ایران، هدف پختن حلیم عاشورا فقط تهیه غذا برای عزاداران نیست، بلکه خود پختن حلیم یا فرایند اجرای حلیم‌پزی هم بخشی ارزشمند از مراسم است. بسیاری از مردم نذر می‌کنند که حلیم را هم بزنند. هم زدن حلیم خود امری مقدس است که انجام آن شایستگی طلب می‌کند و باعث تزکیه نیز می‌شود. هم زدن حلیم فقط با هدف پختن غذا صورت نمی‌گیرد که معطوف به تولید است، بلکه خود رفتار پختن، صرف‌نظر از محصول این رفتار، بامعناست. کوتاه‌اینکه فرایند و اجرای حلیم‌پزی مانند محصول نهایی (حلیم) ارزشمند و بامعنا و جزئی تفکیک‌ناپذیر از محصول نهایی تلقی می‌شود. تفکیک‌ناپذیری فرایند اجرا و برآیند آن محدود به تولید آثار مادی مانند زیرانداز، سبد یا حلیم نمی‌شود و این دیدگاه را می‌توان به تولیدات زبانی و روایی نیز بسط داد.

آلبرت لرد (Albert Bates Lord, 1912-1991) پژوهشگر شناخته‌شده آمریکایی است که آثارش کمک فراوانی به شکل‌گیری نظریه اجرا در فولکلورپژوهی کرد.^{۴۰} آلبرت لرد و استادش میلمن پری (Milman Parry, 1902-1935) درباره آوازه‌های حماسی بالکان در یوگسلاوی تحقیقاتی میدانی صورت دادند. این آوازه‌ها را خوانندگانی معروف به گوسلار (Guslar) در قهوه‌خانه‌های بالکان اجرا می‌کردند. آوازه‌های روایی گوسلارها، که شاید برابر نهاد ایرانی آن نقالی باشد، هم در میان مسیحیان و هم مسلمانان رواج داشت، هرچند لرد تمایل

³⁹Toelken, *The Dynamics of Folklore*, 162-163.

⁴⁰Frank J. Korom, *The Anthropology of Performance: A Reader* (Chichester and Malden: Wiley-Blackwell, 2013), 14.

بیشتر به اجراهایی نشان داد که در میان مسلمانان و در ماه رمضان در فاصلهٔ افطار تا سحر صورت می‌گرفتند.^{۴۱}

مهم‌ترین نظریهٔ لرد که تأثیر قابل توجهی بر مطالعهٔ همهٔ گونه‌های شفاهی در حوزه‌های زبان‌شناسی و مردم‌شناسی داشت، نظریهٔ فرمول شفاهی (oral-formula) بود.^{۴۲} نظریهٔ فرمول‌های شفاهی بیش از هر چیز توضیحی برای بخشی از پرسش‌های پژوهش‌های لرد و میلمن فراهم آورد. مهم‌ترین پرسشی که لرد و استادش را به پژوهش میدانی بالکان کشاند "پرسشی هومری" بود که از ریشهٔ آوازهای حماسی و رابطهٔ آنها با سروده‌های هومر می‌پرسید. این کلان‌پرسش خود حداقل شامل چند خردپرسش است: نخست آنکه هومر که بود؟ آیا /یلیاد و/ادیسه "یک" نویسنده داشته است؟ آیا هومر "یک" نفر بوده است؟ شرایط و چگونگی تألیف /یلیاد و/ادیسه چگونه بوده است؟ مثلاً اگر افراد متفاوتی این اثر را تألیف کرده‌اند، تدوین و سرهم‌بندی اثر نهایی چگونه حاصل شده است؟ پرسش دیگر میلمن و به‌ویژه لرد دربارهٔ اجرای نقلی‌ها بود: چگونه گوسلارها می‌توانند ساعت‌ها آوازهای روایی را ادامه دهند؟ چطور امکان داشت که هنرمندانی که تقریباً هیچ‌کدام سواد خواندن و نوشتن نداشتند، از افطار تا سحر آوازهایی را از بر می‌خوانند؟ شرایط، چگونگی و تکنیک‌های اجرایی اجراها چیست؟

پاسخ لرد برای این پرسش، عمدتاً مبتنی بر نظریهٔ فرمول‌های شفاهی بود. لرد متوجه شد حماسه‌هایی که گوسلارها نقل می‌کنند متشکل از مجموعه‌ای از قطعات ثابت روایی است. آنچه گوسلارها انجام می‌دهند ۱. کسب مهارت و استادی، ۲. حفظ کردن و خوانندگی این قطعات و ۳. چگونگی متصل کردن این قطعات به یکدیگر است. بنابراین، گوسلارهای بالکانی تعداد فراوانی قطعات روایی محدود را با آموزش شفاهی در فرایند استاد-شاگردی فرامی‌گیرند، ولی با چسباندن این قطعات به یکدیگر می‌توانند روایت‌های بسیار بلندی را بداهه اجرا کنند. لرد برای توضیح نظریهٔ خود از استعارهٔ زبان استفاده کرد.^{۴۳} فرض کنید که هر قطعهٔ روایی یک کلمه است. گوسلارها تعداد بسیاری از این کلمات و قواعد گذاردن آنها در کنار هم را فرامی‌گیرند. همچنان که می‌توانیم با

⁴¹To Albert Bates Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge: Harvard University Press, 1971), 15.

⁴²John Miles Foley, *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song* (Berkeley: University of California press, 1993), 158.

⁴³Lord, *The Singer of Tales*, 35-37.

یادگیری واژگان معدود و دستور حاکم بر زبان، جملات نامحدودی را به صورتی بداهه خلق کنیم، گوسلارها هم می‌توانند تعداد نامحدودی روایت حماسی طولانی -ولی نه با اندازه‌های ثابت- را خلق کنند. گوسلارها با توجه به شرایط اجرا می‌توانند روایت‌ها را طولانی یا کوتاه کنند. اگر شرایط اجرا و مخاطبان روایت‌هایی طولانی طلب کند، گوسلارها می‌توانند قطعه‌های جدید را اضافه کنند و روایت را طولانی‌تر کنند و اگر به هر دلیلی روایت کوتاه‌تری مناسب‌تر باشد، گوسلارها از قطعه‌های روایی محدودتری استفاده می‌کنند. گذشته از اندازه روایت‌ها، گوسلارها به اقتضای شرایط اجرا مضمون روایت‌ها را با کاربرد قطعه‌های متناسب بازویراست می‌کنند. به این ترتیب، هیچ روایت اصیل و ثابتی وجود ندارد. گوسلارها توانایی آن را دارند تا تعداد بی‌نهایت روایت تکرارشدنی را مختص یک اجرا خلق کنند. هر اجرای نقلی هم در مضمون و هم در اجرا یکتاست.

نظریه فرمول‌های شفاهی تأثیر درخوری بر پاسخ به "سوال هومری" لرد هم داشت: اگر هر اجرای گوسلارها منحصر به فرد است، پس هومر نیز در بهترین وضعیت یک گوسلار بوده است و *ایلیاد* و *ودیسه* می‌تواند یکی از اجراهای او باشد. چنین رویکردی از اهمیت پرسش در خصوص ریشه (origin) *ایلیاد* و *ودیسه* به شدت کاست، چرا که از این دیدگاه اساساً ریشه‌ای وجود ندارد و هر اجرای نقلی یک دگره یا ویرایش از دگره‌ای دیگر است. *ایلیاد* و *ودیسه* یکی از بی‌نهایت ویرایش یا دگره حماسه‌های موجود در شبه‌جزیره بالکان است که هومر یا چند نویسنده تدوین کرده است و اجراهای دیگری نیز از این حماسه‌ها وجود دارد. در این میان، یک متن اصیل وجود ندارد، بلکه فقط دگره‌هایی وجود دارند که اجرا می‌شوند. هر ویرایش متکی به خود و ارزشمند است و یک متن روایی نوشته‌شده اصیل وجود ندارد.

این دیدگاه به راحتی قابل بسط به دیگر گونه‌های زبانی و روایی فولکلوریک است. می‌توان گفت مادری که برای خواباندن کودکی بی‌تاب که خواب نمی‌برد، مجبور به طولانی کردن قصه‌ای است، اجرایی یکتا صورت می‌دهد که با دیگر اجراهای مادر، وقتی که کودک به راحتی به خواب می‌رود، متفاوت است. هیچ‌کدام از این اجراها سالم‌تر، درست‌تر و معتبرتر از دیگری نیست، چرا که اجرای مادر نه صرفاً معطوف به خلق یک اثر ادبی و هنری، بلکه متوجه

زمینه و شرایط اجراست. اجرای مادر بیش از هر چیز معطوف به خواباندن کودک است و اگر کودک زود به خواب رود، می‌توان قصه را کوتاه کرد، نه برای موجز کردن سخن، بلکه به این سبب که ادامه قصه کارکردی ندارد. در مقابل، اگر کودک بی‌تابی کند، مادر باکی از تکرار و تطویل کلام نخواهد داشت و قصه را تا آنجا ادامه خواهد داد که کودک آرام گیرد. پس روایتی درست، ثابت و معتبر از قصه وجود ندارد: روایت اساساً در اجرا ظهور می‌کند و متوجه شرایط و کارکرد آن است. چنانچه بن‌آموس می‌گوید، قصه جایی بیرون از عمل قصه‌گویی وجود ندارد.^{۴۴} از دیدگاه فولکلورپژوهی نوین، قصه رفتاری است که در زمینه زندگی روزمره و در ادامه آن قرار دارد. این زمینه می‌تواند خواباندن کودک یا مهمانی‌ای باشد که در آن پدربزرگ خاطرات دوران سربازی‌اش را برای نوه‌ها باز می‌گوید، ولی در هر حال قصه رفتاری است آمیخته با روابط و شرایط زمینه آن و معطوف است به کارکرد اجرا. به سخنی دیگر، "قصه" نه به صورت اسمی، بلکه باید به صورت فعلی (قصه گفتن) درک شود؛ فعلی که در کنش و واکنش با فرد و شرایط پیرامون شکل می‌گیرد. یک قصه نه یک متن روایی، بلکه فرایند "گفتن" آن است. روایت‌های فولکلوریک جایی بیرون فرایند اجرایی گفتن وجود ندارند. البته می‌توان و ای بسا باید قصه‌ها را ثبت کرد و به صورت نوشته درآورد، ولی باید دانست که تبدیل قصه به نوشته فرایندی کاهنده است که یک اجرا را به یک نوشته فرومی‌کاهد. طی این فرایند، بخشی عظیم از کیفیت اجرایی روایت از بین می‌رود مانند *لحن*، استفاده از *چهره*، عدم استفاده از *چهره چنانچه در "داستان‌های جک" (Jack Tales)* در منطقه اپلیچیا (Appalachia) در آمریکا عدم استفاده از *چهره* نیز تکنیکی اجرایی است، زمینه اجرا شامل شرایط فیزیکی اجرا، مخاطب، واکنش اجراکننده به مخاطب، کارکرد اجرا و زمینه فرا اجرا (broader context) که شامل روابط سیاسی، روابط اقتصادی و تاریخ می‌شود. به علاوه، مانند *یلید* و *ادیسه* که فقط یک اجرای ممکن و سرهم بندی‌ای یکتاست، هر قصه یک اجرای یکتا و خاص است. بنابراین، آنچه در این فرایند کاهنده ثبت نوشتاری روایت‌های فولکلوریک محقق می‌شود، مستند کردن یک دگره از بی‌نهایت اجرای قصه است.

گرچه پژوهش‌ها و نظریه لرد به تقویت نظریه اجرا کمک کرد و به آن اعتبار

⁴⁴Dan Ben-Amos, *Folklore Genres* (Austin: University of Texas Press, 1981), xxxvii- xxxviii.

بخشید، نظریه اجرا بیش از هر کس مدیون دل هایمز، زبان‌شناس، مردم‌شناس و فولکلورپژوهی است که بر حوزه‌های بسیاری از علوم اجتماعی تأثیرگذار بوده و هست. هایمز که متوجه کاهنده بودن فرایند مکتوب کردن قصه‌های فولکلوریک شده بود روشی را با نام بوم‌نگاری ارتباط (ethnography of communication) یا بوم‌نگاری گفتار (ethnography of speaking) پیش نهاد. در این روش، نه فقط روایت‌های فولکلور، بلکه کارکرد، ریتم، وزن، موسیقی، لحن و دیگر جنبه‌های گفتار بخشی از روایت تلقی شده و ثبت می‌شود.^{۴۵} بنابراین، مثلاً افسانه‌های خراسانی "گل‌ممد" فقط با نوشتن، ثبت و ضبط نمی‌شود: حتی گونه‌های روایی فولکلور چیزی بیش از کلمات‌اند. هر روایت بخشی از زمینه و اجرایی است که روایت در آن قرار دارد و اساساً نمی‌توان گفت که کدام بخش این اجرا -مثلاً کلمات روایی- مهم‌تر از بخش‌های دیگر است. در واقع، مفهوم اجرا به فولکلورپژوهان اجازه می‌دهد یا آنان را وامی‌دارد تا واقعیت فولکلوریک را در کلیت آن درک، مستند و تحلیل کنند. لحاظ کردن مفهوم اجرا باعث می‌شود تا واقعیت فولکلوریک حتی هنگامی که ساختاری روایی دارد، به صورت امری فراتر از یا متفاوت با یک اتفاق ادبی و به صورت رخدادی مردم‌شناختی درک شود که بخشی از یک زمینه اجتماعی و اجرایی است.

پس از هایمز، شاگردانش مانند باومن نظریه اجرا را در حد کمال و با زبانی بسیار انتزاعی تشریح کردند و در پژوهش‌های میدانی خود به کار بردند. نکته قابل توجه آنکه این نظریه برای درک گونه‌های دیگر واقعیت فولکلوریک نیز به کار گرفته شده است. به کارگیری نظریه اجرا فقط محدود به گونه‌های روایی نیست و فولکلورپژوهانی مانند تولکین در فرایند تحقیق خود به تولید زیرانداز، طب سنتی، پختن غذا، دامداری سنتی و همه جنبه‌های موضوع پژوهش‌هایشان به صورت اجرا نگاه کرده‌اند. در بخش بعدی این نوشته به چپستی این گونه‌های فولکلوریک خواهیم پرداخت، اما لازم است بر ربط به کارگیری نظریه اجرا با تغییر چپستی مطالعات فولکلور و گرایش آن به مردم‌شناسی تأکید کنیم.

اگر همه گونه‌های فولکلور را باید به صورت اجراها و رفتارها ببینیم، گونه‌های

⁴⁵Dell Hymes, "Introduction: Toward Ethnographies of Communication," *American Anthropologist*, 66:6 (1964), 1-34.

فولکلور بدل به واقعیت‌هایی اجتماعی می‌شوند. برای مثال، اجرای حاجی فیروز، دستور دم کردن گل گاوزبان برای کاهش فشارخون، افسانه گل‌ممد یا آش جوشپره گنابادی فقط واقعیت‌هایی به ترتیب تئاتری، پزشکی، روایی و آشپزی نیستند، بلکه درک و صورت‌بندی آنها به صورت اجرا باعث می‌شود این واقعیت‌ها را در پیوند با مجریان آنها (کسانی که رفتار فولکلوریک را انجام می‌دهند)، ابعاد دیگر زندگی مجریان، مخاطبان اجرا، نحوه اجرا، زمینه اجرا، روابط و ارزش‌های حاکم بر کلیت زندگی مجریان ببینیم. چنین دیدگاهی سبب می‌شود که واقعیت فولکلوریک از یک دانش (lore) -به صورتی که تامس می‌فهمید- به یک رفتار پیوسته به زمینه اجتماعی تبدیل شود. از اینجاست که شاید بهتر باشد مطالعات فولکلور را مطالعه زندگی روزانه بنامیم، چنان که برخی فولکلورپژوهان پیشنهاد داده‌اند. در واقع، مطالعه زندگی روزانه همان است که فولکلورپژوهان امروزی انجام می‌دهند.

گونه‌های بومی

در این مقاله گاه از اموری مانند آشپزی یا طب خانگی به منزله گونه‌هایی فولکلوریک یاد کردم. حال توضیح می‌دهم که تحت چه گفتمان نظری این گرایش پدید آمد که چنین رفتارهایی گونه خوانده شوند. بحث در این باره را بن آموس در سال ۱۹۷۶ با مقاله تأثیرگذار خود، "دسته‌بندی‌های تحلیلی و گونه‌های بومی"، آغاز کرد.^{۴۶} این مقاله نگاه فولکلورپژوهان را به آنچه پیش از آن گونه‌های فولکلور می‌دانستند تغییر داد. پیش از مقاله بن آموس تصور غالب از مفهوم گونه ملهم از هنر و ادبیات بود. برای نمونه، یکی از این دست نوشته‌های کلاسیک درباره گونه، *مطالعه فولکلور آمریکا* اثر یان هارولد برونوند است.^{۴۷} این کتاب حتی امروزه در برخی برنامه‌های آموزشی فولکلور در امریکایی شمالی برای معرفی گونه‌های کلاسیک در ترم‌های آغازین به دانشجویان معرفی می‌شود. گرچه بیشتر مثال‌های کتاب برونوند محدود به گونه‌های فولکلوریک امریکایی است، این اثر نشان می‌دهد چگونه بسیاری از فولکلورپژوهان در دهه ۱۹۶۰ مفهوم گونه‌های فولکلوریک را درک می‌کردند.

^{۴۶}Dan Ben Amos, "Analytical Categories and Ethnic Genres", *Genre*, 2:3 (1969), 275-301.

^{۴۷}Jan Harold Brunvand, *The Study of American Folklore: An Introduction* (New York: W. W. Norton & Company, 1968).

تقریباً همه سرفصل‌های کتاب برونوند، که قرار است گونه‌های فولکلور را معرفی کند، گونه‌هایی تشکیل می‌دهند که برابر نهاد هنری آنها وجود دارند. برونوند در مقام نمایندهٔ درک کلاسیک از گونه‌های فولکلور، این گونه‌ها را به سه کلان‌گونه تقسیم می‌کند: گونه‌های کلامی/شفاهی (oral/verbal)، گونه‌های مادی (material) و گونه‌های آیینی (customary). بخش اعظم کتاب او به گونه‌های کلامی مانند اسطوره، افسانه‌های پریان و افسانه و همچنین تفاوت‌ها و شباهت‌های ظریف میان این گونه‌ها می‌پردازد. انواع لطیفه، ضرب‌المثل و معما از دیگر گونه‌های کلامی/شفاهی‌اند که به آنها پرداخته است. پس از آن، گونه‌های مادی و آیینی بخش بسیار کوچک‌تری از کتاب را به خود اختصاص می‌دهند. اما چرا اساساً فولکلورپژوهی به گونه‌نگاری (generic classification) نیاز دارد؟ گونه‌نگاری از کجا به فولکلورپژوهی وارد شده و آیا باید همچنان بدان خوشامد گفت؟ نخستین فولکلورپژوهان در اروپا و حتی آمریکا ادیب بودند و گونه‌نگاری اساساً از تمایلات ادیبان، منتقدان ادبی و پژوهشگران هنر است. از آنجا که بسیاری از نخستین فولکلورپژوهان ادیب بودند، طبیعی بود که این ادیبان روش گونه‌نگاری را در برخورد با مواد مطالعاتی‌شان به کار گیرند، به خصوص که از دید این ادیبان، مانند کرون و پسرش، فولکلور تقریباً مترادف هنرهای کلامی، شفاهی و روایی بود و روایت و گونه‌های آن نیز بخشی از مطالعات ادیبان است. گرچه مطالعهٔ فولکلور رفته‌رفته فراتر از گونه‌های شفاهی، کلامی و روایی رفت، چنین فرارفتی سبب نشد فولکلورپژوهانی مانند برونوند از به کارگیری روش ادیبانهٔ گونه‌نگاری در مطالعهٔ دیگر امور زندگی روزانه اجتناب ورزند. برونوند ابعاد دیگری از زندگی روزانه را گونه‌نگاری کرده و با نام کلان‌گونه‌های مادی و آیینی معرفی کرده است که هر یک شامل خردگونه‌هایی‌اند.

چندین پرسش و مشکل اساسی در خصوص این نوع گونه‌نگاری بی‌جواب مانده که ای بسا آبخور آنها عدم نظریه‌پردازی دربارهٔ گونه‌نگاری به دست پژوهشگرانی مانند برونوند باشد.^{۴۸} پرسش‌هایی مانند اینکه اساساً واقعیت امری گونه‌ای (generic) است؟ آیا گونه‌هایی که برای پژوهشگران جذاب‌اند،

^{۴۸} گرچه پس از مطالعهٔ فولکلور آمریکا، برونوند در *دایرةالمعارف فولکلور آمریکا* که در اواخر دههٔ ۱۹۹۰ و پس از استقرار فولکلورپژوهی نوین منتشر شد، تلاش کرد امور دیگری مانند دست انداختن یا بلند صحبت کردن را به صورت گونه معرفی کند.

در عالم واقع در میان مردمان وجود دارند؟ آیا این فولکلور پژوهان نیستند که گونه‌نگاری و مفهوم گونه را به واقعیت تحمیل می‌کنند؟ نتیجه و تأثیر گونه‌نگاری بر حیات فولکلور در زندگی واقعی چیست؟

در وهله نخست، بن آموس برای پاسخ به این پرسش‌ها توضیح داد که گونه‌ها ممکن است صرفاً اموری تحلیلی (analytical) نبوده و واقعی باشند که برای مردم قابل درک و تفکیک‌اند. او مشخصاً از مثال‌هایی استفاده کرد که شاید بسیاری از ما در زندگی روزمره با آن روبه‌رو شده باشیم. یکی از آن مثال‌ها درباره تغییر معنای رفتار به سبب نسبت دادن آن به گونه‌ای ویژه است. فرض کنید که در حال صحبت کردن با یکی از دوستانتان هستید و از رفتارهای او در مهمانی دیشب انتقاد می‌کنید. انتقاد را تا جایی ادامه می‌دهید که ناگهان از مرز تحمل دوستان فراتر می‌روید. مثلاً،

شما: چرا دیشب این‌قدر غذا خوردی؟ مایه آبروریزی!
دوستتان: چیزی نخوردم... همه همون قدر خوردن. طبیعی بود...
شما: اون فقط برا گاو مش حسن طبیعی بود!
دوستتان [ناراحت می‌شود]: گاو خو...
شما [می‌خندید]: شوخی کردم بابا، اعصابت خرابه ها! ولی زیاد خوردی دیگه! خدایی‌اش می‌خواستن غذای اضافی سفارش بدن.
دوستتان: مهمون دعوت کردن، باید به فکر غذاشم باشن دیگه.

در این گفت‌وگو، شما به راحتی گونه رفتارتان را از "توهین" به "جوک" تغییر می‌دهید و با همین تغییر گونه که با عبارت "شوخی کردم" صورت می‌گیرد، معنای جمله قبلی‌تان را عوض می‌کنید و عصبانیت دوستتان را فرو می‌نشانید. شما بدون آنکه در جمله "اون فقط برا گاو مش حسن طبیعی بود" دست برده باشید و واژه‌ای را تغییر داده باشید، جمله را از چارچوب یک گونه به گونه‌ای دیگر منتقل می‌کنید و به این وسیله معنای جمله‌تان از توهین دشمنانه به شوخی دوستانه بدل می‌شود. البته اینکه شما بتوانید این کار را بکنید بستگی به مهارت‌های شما و شرایط دوستتان دارد، ولی همین مثال نشان می‌دهد که گونه‌ها در زندگی روزانه وجود دارند و از آنها و تفاوت‌های ظریفشان آگاهیم. به علاوه، از گونه‌ها و تفاوت‌هایشان استفاده می‌کنیم تا بر رفتارهایمان معنای متفاوتی بار کنیم. از این گذشته، همه ما به تفاوت نان بربری و سنگک، سفره

حضرت ابولفضل و روضه‌های آخر ماه و روحوضی و شبیه امام حسین آگاهیم. این گونه‌ها برای ما و در زندگی روزانه‌مان گونه‌هایی واقعی‌اند و به دانشگاهیان و فولکلورپژوهان نیاز نداریم تا تفاوت‌های این گونه‌ها را به ما بیاموزند.

اگر چه بن‌اموس از مفهوم گونه به مثابه امری واقعی دفاع کرد، در خصوص ماهیت تحلیلی و دانشگاهی (academic) گونه‌های فولکلوریک ابراز شک کرد. او نشان داد که گونه‌های فولکلور زندگی‌ای جدا و ویژه خود دارند که الزاماً ربطی به گونه‌های تحلیلی و دانشگاهی ندارند. تا میانه قرن بیستم، بسیاری از فولکلورپژوهانی که از حوزه ادبیات به مطالعات فولکلور روی آورده بودند، گونه‌نگاری ادبی را با خود به حوزه فولکلور آوردند و گونه‌های فولکلور را گسترشی (extension) از گونه‌های ادبی دانستند. در این دیدگاه، گونه‌های کلامی، شفاهی و روایی به صورت گسترشی از ادبیات، رقص فولکلوریک به صورت گسترشی از نمایش رسمی و هنری، گونه‌های مادی و صنایع دستی به صورت گسترشی از هنرهای تجسمی، و معماری سنتی به صورت گسترشی از معماری مدرن، امروزی و دانشگاهی مفهوم‌سازی شدند. به سخن دیگر، به گونه‌های فولکلور از دریچه گونه‌های ادبی و هنری نگریسته شد و در برابر بسیاری از مهارت‌های هنری می‌شد برابر نهاد آنها را در سطوح و روابط اجتماعی غیررسمی پیدا کرد.

با این همه، به زعم بن‌اموس، این شیوه گونه‌نگاری دانشگاهی و تحلیلی است و نه الزاماً حقیقی (factual) و جزوی از روابط اجتماعی. او این گونه‌ها را تحلیلی نامید و در مقابل آنها، اصطلاح "گونه‌های بومی" را پیشنهاد داد که اشاره به گونه‌هایی است که در زندگی اجتماعی وجود ویژه و یکتای خود را دارند و گسترشی از هیچ گونه هنری نیستند. مثال‌های فراوانی از این نوع گونه‌نگاری بومی در فهم مردم در هر جامعه و گروهی وجود دارد. مثلاً پشت توال‌نویسی، دوره، نحوه چادر سرکردن، ناسزا، غیبت، تعارف، شایعه، کوچه‌نشینی، ده بیست سی چهل کردن در بازی، انواع بازی‌ها، انگولک و... نمونه‌هایی از گونه‌هایی‌اند که گرچه بسیاری از آنها به مهارت احتیاج دارند، اما الزاماً امتدادی از گونه‌های رسمی و هنری نیستند. حتی در مواردی که گونه‌های بومی می‌توانند گسترشی از گونه رسمی و هنری دانسته شوند، مردمی که آن گونه را انجام می‌دهند، الزاماً درکی مطابق تعریف‌های رسمی از مفهوم گونه ندارند. مردمی که قصه‌هایی را

تعریف می‌کنند و اسم آنچه را تعریف می‌کنند قصه می‌گذارند، هیچ الزامی ندارند تا قصه‌هایشان را مطابق درک دانشگاهی و تحلیلی از روایت، اسطوره، قصه‌های پریان یا افسانه طبقه‌بندی کنند. به بیان دیگر، قصه‌ها متعلق به مردم‌اند و مردم به فراخور نیاز و تمایلشان در شرایط متفاوت قصه‌ها را تغییر می‌دهند. غایت قصه معطوف به کارکردهای اجتماعی است، نه تعریف‌های زیبایی‌شناسانه، تحلیلی و دانشگاهی. از این گذشته، ای بسا روایتی را که مردمی قصه می‌دانند مردمی دیگر افسانه یا شایعه بدانند و همان روایت را ادیبان اسطوره به حساب آورند. بن آموس به پژوهشگران گفت که نمی‌توانیم با گونه‌هایی که در گفتمان‌های تحلیلی می‌سازیم به پژوهش میدانی رویم و از مردم انتظار داشته باشیم که گونه‌های فولکلوریک خود را مطابق خواست ما اجرا کنند. نمی‌توانیم آنها و رفتار فولکلوریک آنها را قضاوت و با تعریف‌های دانشگاهی دسته‌بندی و گونه‌نگاری کنیم، بلکه باید مفهوم گونه و ویژگی‌های هر گونه را از مردمی فراگیریم که آن گونه را اجرا می‌کنند و می‌باید آن گونه را که در واقع گونه‌ای بومی است معیار دسته‌بندی و گونه‌نگاری قرار دهیم.

چنین گرایشی کاملاً مردم‌شناسانه است، چرا که معیار مفهوم‌سازی در آن نه گفتمان‌های ادبی، هنری و تحلیلی، بلکه ساز و کارها و روابط غیررسمی، غیرتحلیلی و غیردانشگاهی است. این روابط در زمینه اجتماعی مستقر و تابع روابط آن‌اند. از دیدگاه نظریه گونه‌های بومی، نه فقط موضوع مطالعه، بلکه نوع نگرش و دسته‌بندی و تحلیل آن باید بر اساس تعریف‌هایی صورت گیرد که در زمینه اجتماعی وجود دارند و در نهایت مردم صاحب و مجری فولکلورند. آنها بیش از هر کس شایستگی گونه‌نگاری چیزی را که اجرا می‌کنند دارند، نه ادیبان و پژوهشگران هنر. نظریه گونه‌های بومی سبب می‌شود تا معیار درک گونه‌های فولکلور چیزی باشد که مردم انجام می‌دهند و در قالب گونه درک می‌کنند، نه آنچه دانشگاهیان و فولکلورپژوهان گونه می‌دانند.

نظریه گونه‌های بومی می‌تواند نتایج غیرمنتظره‌ای نیز برای پژوهشگران هنر یا ادیبان داشته باشد. برای مثال، نمی‌توان به روستایی رفت و به آنها گفت شبیه‌خوانی‌ای که اجرا می‌کنند نادرست است، چون مثلاً در شبیه اصیل رنگ لباس‌ها باید بر طبق فلان قاعده مرتب شوند. اساساً تعزیه اصیلی وجود ندارد و آنچه هست ویرایش‌های اجرایی بسیار متعددی است که در بوم‌های متفاوت

صورت می‌گیرد. در هر روستایی، مردم با توجه به واقعیت‌های زیستی و زمینه اجتماعی، تعزیه خود را می‌سازند و آن را تغییر می‌دهند. نکته اساسی این است که شبیه نباید به منزله واقعیتی هنری نگریسته شود که می‌توان آن را با معیارهای تحلیلی هنری و ادبی قضاوت کرد، بلکه تعزیه باید واقعیتی مردم‌شناسانه دانسته شود که معیارهای درک آن از دل زمینه اجتماعی و روابط حاکم بر آن برمی‌آید. گونه‌های فولکلور نه از الگوهای ادبی و هنری پیروی می‌کنند و نه لزومی به پیروی از آن الگوها دارند. واقعیت فولکلوریک حاصل شرایطی اجتماعی است که شرایط، کارکردها و معناهای ویژه و یکتای خود را دارد.

یکی دیگر از نتایج نظریه گونه‌های بومی این است که مردم بسیاری از جنبه‌های زندگی روزمره را گونه می‌دانند، حتی اگر نامی بر آن نگذاشته باشند. درحالی که ادیبان و پژوهشگران هنر اساساً بسیاری از این رفتارها را گونه نمی‌دانند. مدل‌های گوناگون چادر یا روسری سر کردن، چای بعد از غذا یا سینه‌زنی محرم همه گونه‌هایی فولکلوریک‌اند که به سختی می‌توان آنها را ادامه گونه‌های معتبر هنری به حساب آورد. می‌توان مثال‌های فراوانی از چنین گونه‌هایی را در هر گروه و در هر شهر و روستایی یافت، گونه‌هایی که ادیبان یا پژوهشگران هنر، بدون پژوهش میدانی و مشاهده مشارکتی که از پایه‌ای‌ترین روش‌های تحقیق در مردم‌شناسی‌اند، نمی‌توانند آنها را شناسایی و تحلیل کنند.

نتیجه

تفکیک قایل شدن میان فولکلور به مثابه واقعیتی هنری یا مردم‌شناسانه در پی تعیین مرزهای رشته‌های متفاوت و تعیین تکلیف برای پژوهشگران نیست. چنین گفتاری بحثی سازمانی نیست که تلاش می‌کند رابطه رشته‌ای دانشگاهی را با پژوهش‌هایی خاص بازتعریف کند، بلکه اینکه فولکلور به مثابه امری ادبی و هنری یا مردم‌شناسانه درک شود، تأثیر ملموسی بر نگاه و روش فولکلورپژوهان دارد و البته این گفته بدین معنا نیست که ادیبان و پژوهشگران هنر نمی‌توانند در خصوص واقعیت فولکلوریک تحقیق کنند. آنها نیز می‌توانند فولکلور را پدیده‌ای اجتماعی ببینند و نظریه‌های اجرا و گونه‌های بومی را در پژوهش‌های فولکلوریک خود لحاظ کنند.

در این نوشته، با نگاهی گذرا بر تاریخ فولکلور نشان داده‌ام که مطالعات

فولکلور در دهه‌های آغازین خود به ادبیات و هنر گرایش داشت. با این همه، امروزه در فولکلورپژوهی نوین و تحت تأثیر نظریه‌هایی از جمله نظریه اجرا و گونه‌های بومی، فولکلور به مثابه واقعیتی مردم‌شناسانه مطالعه می‌شود. در مطالعه فولکلور به مثابه واقعیتی مردم‌شناسانه و در پرتو نظریه اجرا و گونه‌های بومی، فولکلور نه به صورت متن، بلکه به صورت اجرایی در زمینه اجتماعی صورت‌بندی می‌شود. بنابراین، یک قصه فقط متن آن نیست، بلکه شیوه و زمینه و شرایط اجرای آن نیز هست. یک قصه امری تک‌افتاده و منزوی از ابعاد دیگر زندگی نیست، بلکه برهمبسته (interrelated) با شرایط گفته شدن است. نظریه اجرا فولکلور را در شرایط زندگی قرار می‌دهد و به همین رو آن را نه به مثابه متنی ادبی یا شبه‌ادبی، بلکه واقعیتی مردم‌شناسانه می‌بیند. نظریه گونه‌های بومی نیز معیار درک و دسته‌بندی واقعیت فولکلوریک را نه تحلیل‌های ادبی و هنری، بلکه معیارهایی بومی می‌داند. بنابراین، این مردم و مجریان فولکلورند که تصمیم می‌گیرند چه چیز گونه است و چه ویژگی‌هایی دارد. چنین اطلاعاتی درباره تصور و درک مردم از فولکلورشان، که مدام تغییر می‌کند، با روش‌های تحقیق مردم‌شناسانه‌ای مانند مشاهده مشارکتی به دست می‌آید، نه با مطالعه آنچه ادیبان و پژوهشگران هنر گونه‌های فولکلور می‌دانند. به ویژه آنکه بخش بسیار بزرگی از گونه‌های فولکلور رفتارهایی‌اند که مردم آنها را گونه می‌دانند و اساساً از حیطة بررسی ادیبان خارج‌اند.