Structural Analysis of Two Stories from Hamadani's Exclamation based on Todorov's Narrative Patterns

Abolfazl Shakiba[*]
Ebrahi Estaji[**]
Mehyar Alavi Moghaddam[***]

Abstract

Storytelling has been one of the most important methods among the Sufis. In addition to the Sufis, ancient writers have always used the narrative to spread their thoughts. Mohammad bin Mahmoud Hamedani, one of the writers of the sixth century AH, the author of the book 'Wonderfulness of Almighty and Greeb al-Muwadjut' or 'Wonderland', has used narration to express his intentions. In order to find a way of writing and analyzing two stories about the anecdotes of this work, this article uses the methodology of Todorov's constructivism. One of the main components of the critique of a story in the Todorov's narrative model is its purification and one of the most effective functioning factors is the systematic cohesion of this network. The fundamental issue of the present article, which the authors seek to achieve, is to examine and analyze the extent and the way in which the element 'Pīrfet' is used in the structure of Hamedani's stories. In this regard, the main body of the article is a brief recognition of Todorov's narrative model, based on the knowledge of the narrative and the analysis of this effective element in the design of two tales of Hamadani's exclamation. The methodology used in this study is to read two stories and to analyze the structure of their designs based on the model. The overall results showed that, based on the actions, propositions, and logical trajectory of the events of the anecdotes, the plot and the network of the anecdotes, and the event of this simple work are tailored to the personality of the anecdotes and corresponds to the structure of Todorov in the syntax of the story. It can be said that in the narrative of both stories, there is a coherent structure that begins with a balanced and stable situation and, in the middle, with the interactions of the characters, it causes an imbalance, and then the anecdote reaches its climax. In the end, after the passing of events, a new stable condition is formed and the fate of the characters of the anecdotes is determined.

Introduction

The Book of Wonders or Wonders of Existence is by Mohammad bin Mahmoud Hamedani. Hamadani wrote this book in the second half of the sixth century AH and donated it to Abu Talib Ibn Arsalan, the last Seljuk king of Iraq. Numerous stories have been cited in this book, but in most cases the story has been re-narrated on the occasion of the chapter in a different tone and perspective. This book is full of wonders so that even Hamadani sometimes quotes his story of disbelief, such as: "It is strange and wondrous" and "It is rare and does not accept reason". He says, "If it's true, and if we lied," and says that while some of the anecdotes do not make sense, they should not be considered false. This article seeks to examine contemporary narrative discourse and how it works in the two anecdotes of the Hamedani epic. Constructivism has formed a coalition between the traditional discourses of literature and the new findings of linguistics, one of its major achievements for literature being the "narrative" discourses.

[*] Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Humanities, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

[**] Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Humanities, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

[***] Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Humanities, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Method

Structural examination of literary works by analyzing the intra-textual elements and finding the pattern of their linkages provides the grounds for receiving a more appropriate understanding of the nature of those works and can expand the patterns by presenting literary works. Effect processing help. One of the main topics of research in modern literature is the analysis and adaptation of ancient works to modern literary theories. Since "the hallmark of structuralism is that it attempts to present interpretive patterns that help them categorize and interpret a wealth of literary data," the overlap of these patterns with the stories, abilities, and narrative skills of the authors becomes even more apparent. . The purpose of this paper, which uses library resources in a descriptive-analytical manner, is to examine the network of findings in two anecdotes of the Hamadan marvelous anecdotes based on the storytelling model in the Todorov narrative model. Since each of the structuralist theorists defines a different structural form and thus has a different purpose than the others, “narrative theories based on the narrative as a succession of actions. Or a discourse made by the narrator or verbal product that gives the reader order and meaning, can be divided into three different parts. “In the meantime, the Todorov narrative theory belongs to the forefront and is, in fact, the continuation of Props morphology.

Conclusion

This study analyzes two anecdotes of the "wonder of sympathy" based on Todorov's structuralist narrative that illustrates how meaning is presented in the text. This study shows that the meaning of the text is presented in the form of two narrative grammars and in the form of conclusions which can be summarized as follows: In the first story and the first story in the second story, The main characters of both anecdotes live in a situation they do not like. Therefore, they seek another situation and eventually succeed, but this situation is the opposite of the personality of the second story of Revelation 2, because he cannot find his desired one (the destruction of demons). In other words, in this part of the narrative, the inability of the personality to overcome the "mandatory" or dominant discourse that is unwritten in the text leads to the fulfillment of the personality's (wishful thinking) desire, resulting in the "not finding" text. Ends. Overall, in the narrative of both anecdotes, there is a coherent structure that begins with a state of stability and culminates in the continuation of the story. The complex structure of the two stories, as their events are based on causal relationships and linear timing, is designed to fit the personality of the anecdotes. In these anecdotes, the situation is initially balanced, and the actions of the characters disturb the balance. After the events have passed, a new stable state is formed and the fate of the characters of the anecdotes becomes known. Thus, both anecdotes have a sequence of sequences, and are also timed and have a closed core. Structural analysis of the design of these two anecdotes for achieving a structured network of achievements yielded the following results:

1. Both anecdotes consist of two basic (dynastic) or mainstream anchors that incorporate the first 9 ancillary ancestors and the second anecdote 16 ancillary ones..

Most of the findings follow five of the famous theorems of Todorov's narrative pattern of storytelling..2

3. Constructive Statement Consequences in many cases, action statements are derived from the actions of fictional characters..

The ratio of attributive statements to (current) statements is lower..4

5. The causal order of events is both anecdotal and the sequence of sequences is chained, leading to the logical course of the fictional events, the structure of the sequences network, and ultimately the persuasion of the audience.

Keywords

Structuralism, Todorov, Anecdote, Hypocrisy, Hamadani's Exclamation.

Bibliography

- Ahmadi, B. (1996). *Philosophy of Art*, 2th ed. Tehran: Markaz
- Asaberger, A. (2001). *Narrative in Folk Culture, the Media and Everyday Life*, M. Liravi (Trans.). Tehran: Center for Thought Research of Sima Research.
- Barati, P. (2009). The Book of Wonders of Iran: The Narrative, Form and Structure of the Wonderland Fantasy, Tehran: Afkar Publishing
- Bart, Sh & all. (2009). *Selected narrative articles*. Collected by M. Martin, F. Mohammadi, (Trans.). Tehran: Minooye KHerad.
- Brantz, H. (2005). *Foundations of Literary Theory*, M. R. Abolghasemi, (Trans.). Tehran: Mahee.
- Chandler, D. (2008). *Fundamentals of semiotics*, translation by M. Parsa, (Trans.). Tehran: Soore Mehr.
- Daad, S. (2008). *Dictionary of Literary Terms*, 4th ed. Tehran: Morvarid.
- Ebrahimi, M. (2012). A Comparative Study of Devils and Supernatural Beings in A'djaib Almakhlooghat", *Comparative Literature* ,Shahid Bahonar University of Kerman, Vol. 3, No. 6,p. 6-9.
-Hamadani, M. (2016). *A'djaib Almakhlooghat*, Edited by J. Modares Sadeghi, 4th ed Tehran: Markaz Publishing.
- Horri, A. (2011). "Wonders as a Literature of Awful Literature", *Literary Criticism*, Vol.4, No. 15,p. 137 - 164.
- McCarrick, I. (2005). *Encyclopedia of contemporary literary theories*, M. Mohajer and M. Nabavi, (Trans.). Tehran: Agah.
- Okhovat, A. (1992). *Grammar of the story*. Isfahan: Farda.
- Prince, Gerald (2003). *A Dictionary of Narratology*.
- Scholes, R. (2004). *An Introduction to Structuralism in Literature*, F. Taheri, (Trans.). 2th ed. Tehran: Agah.
- Selden, R. (1993). *A Guide to Contemporary Literary Theory*, A. Mokhbar, (Trans.). Tehran: Tarhe Now.
- Tice, L. (2008). *Theories of Contemporary Literary Criticism*, M. Hosseinzadeh and F. Hosseini, (Trans.). Tehran: Neghahe Emrooz.

- Todorov, T. (2003). ***Structural poetry, M. Nabavi***, (Trans.). 2th ed. Tehran: Agah.
- Tusi, M. (2003). ***A'djaib Almakhlooghat***, Edited By M. Sotoudeh, 2th ed Tehran: Elmi Farhangi.
- Von Hees, Syrinx (July 2005), ***A Critique and Re-Reading of Aǧāib Literature***. In: The Asto
- Zomradi, H.omeyra & Mehri, F. (2014). "Wonders and Wondrous Texts: Explaining the Structure of Texts", ***Journal of Persian Prose and Verse Stylistics (Bahare Adab)***, 7th Year, No. 4,p. 339-354.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصل‌نامه متن شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان
سال پنجاه و ششم، دوره جدید، سال دوازدهم
شماره اول (پیاپی ٤٥)، بهار ١٣٩٩، صص ٤١- ٥٥
تاریخ وصول: ١٣٩٧/١٠/٨ ، تاریخ پذیرش: ١٣٩٨/٢/٣

تحلیل ساختاری دو حکایت از *عجایب‌نامهٔ* همدانی براساس الگوی روایی تودوروف

ابوالفضل شکیبا * - ابراهیم استاجی ** - مهیار علوی‌مقدم***

چکیده

حکایت‌پردازی یکی از روش‌های بسیار مهم در بین صوفیان بوده است. افزون‌بر صوفیان، نویسندگان کهن نیز همواره از حکایت برای گسترش اندیشه‌های خود استفاده می‌کردند. محمد بن محمود همدانی یکی از نویسندگان قرن ششم هجری، مؤلف کتاب *عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات* یا *عجایب‌نامه*، برای بیان مقاصد خود از حکایت‌پردازی بهره گرفته است. در این مقاله، برای دریافت شیوهٔ نویسندگی همدانی در *عجایب‌نامه* و تحلیل دو حکایت از حکایات این اثر، از روش ساختارگرایی تودوروف بهره برده می‌شود. یکی از عمده‌ترین اجزای نقد یک داستان در الگوی روایتی تودوروف پی‌رفت‌های آن و یکی از کارکردی‌ترین عوامل مؤثّرْ انسجام نظام‌مندی این شبکه است. مسئلهٔ بنیادی این پژوهش بررسی و تحلیل میزان و چگونگی کاربست عنصر پی‌رفت در ساختار دو حکایت نامبرده است. در این راستا بازشناسی اجمالی الگوی روایتی تودوروف با تکیه بر شناخت پی‌رفت و همچنین تحلیل و بررسی این عنصر مؤثّر در طرح دو حکایت از *عجایب‌نامهٔ* همدانی بدنهٔ اصلی مقاله را تشکیل می‌دهد. روش کار در این پژوهش خوانش دو حکایت و تحلیل ساختاری طرح آنها بر مبنای الگوی یادشده است. نتایج کلی به‌دست‌آمده نشان می‌دهند بر مبنای کنش‌ها، گزاره‌ها و خطّ سیر منطقی حوادث، پیرنگ و شبکهٔ پی‌رفت‌ها در هر دو حکایتِ منظور به‌طور ساده و متناسب با شخصیت حکایات طراحی شده است. در روایتِ هر دو حکایت، ساختار منسجمی وجود دارد که با وضعیت متعادل و پایدار شروع می‌شود؛ در میانه این تعادل با کنش شخصیت‌ها برهم می‌خورد و در ادامه، حکایت به اوج خود می‌رسد. در پایان نیز پس از پشت سر گذاشتن حوادث، وضعیت پایدار تازه‌ای شکل می‌گیرد و سرنوشت شخصیت‌های حکایات مشخص می‌شود.

واژه‌های کلیدی

ساختارگرایی؛ تودوروف؛ حکایت؛ پی‌رفت؛ *عجایب‌نامهٔ* همدانی

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران a.shakiba57@gmail.com

** استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران (نویسنده مسؤول) ebrahimestaji@yahoo.com

*** دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران m.alavi2007@yahoo.com

Copyright © 2020, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

مقدمه

کتاب *عجایب‌نامه*[1] یا *عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات* نوشتهٔ محمد بن محمود همدانی است. همدانی این کتاب را در نیمهٔ دوم قرن ششم هجری نگاشت و آن را به ابوطالب طغرل ابن ارسلان، آخرین پادشاه سلجوقی عراق، اهدا کرد. گاهی داستان های متعدّدی در این کتاب نقل شده است؛ اما اغلب، نقل دوباره بنابر مناسبت فصل و با لحن و دیدگاهی متفاوت بیان می‌شود. این کتاب پر از بیان شگفتی‌هاست به گونه‌ای که حتی گاهی همدانی نیز از نقل حکایت، مراتب ناباوری و تردید خود را با جملاتی مانند «عجیب است و شگفت است» و «این نادر است و عقل قبول نمی‌کند»، بیان کرده است و می‌گوید: «اگر راست است و اگر دروغ ما ایراد کردیم» (همدانی، ۱۳۹۵: بیست و هفت)؛ همچنین می‌گوید بعضی از حکایت‌ها ازنظر عقل باورناپذیر است؛ ولی نباید آنها را دروغ پنداشت. نویسندگان این مقاله می‌کوشند تا بحث معاصر روایت‌شناسی و چگونگی کارکرد آن را در دو حکایت *عجایب‌نامهٔ* همدانی بررسی کنند. ساخت‌گرایی بین مباحث سنتی ادبیات و یافته‌های جدید زبان‌شناسی، پیوندی به وجود آورده است که مباحث روایت‌شناسی یکی از دستاوردهای مهم آن برای ادبیات است. روایت‌شناسی برپایهٔ رویکرد ساختارگرایی به مطالعهٔ شکل و نقش روایت می‌پردازد و می‌کوشد به توانش روایی شکل دهد. به‌طور خاص، این علم مشترکات همهٔ روایت‌ها (در سطح داستان، روایت‌گری و ارتباطشان) و عوامل متمایزکنندهٔ آنها از یکدیگر را بررسی می‌کند. روایت‌شناسان ساختارگرا در زمینهٔ روایت به نظام حاکم بر اثر روایی توجه می‌کنند و به تحلیل زبانی و معنایی عناصر مختلف روایت می‌پردازند.

بیان مسئله و روش پژوهش

بررسی ساختاری آثار ادبی به‌سبب تحلیل عناصر درون‌متنی و یافتن الگوی پیوند آنها، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیت آن آثار را فراهم می‌کند و چه‌بسا با ارائهٔ شیوه‌های خلق آثار ادبی به گسترش الگوهای پردازش اثر کمک کند. تحلیل و تطبیق آثار کهن با نظریه‌های ادبی جدید یکی از محورهای پژوهش در ادبیات امروزی است. «ویژگی برجستهٔ ساختارگرایی آن است که تلاش می‌کند الگوهای تفسیری را ارائه دهد که به کمک آنها انبوهی از داده‌های ادبی طبقه‌بندی و تفسیر شوند» (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۲)؛ به همین سبب، مطابقت این الگوها بر داستان‌ها توانمندی و شگردهای روایت‌پردازی پدیدآورندگان را بیش از پیش آشکار می‌کند. این مقاله با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی پیش می‌رود و هدف آن بررسی شبکهٔ پی‌رفت‌ها در دو حکایت از حکایات *عجایب‌نامهٔ* همدانی براساس الگوی طرح داستان در مدل روایتی تودوروف است. نویسندگان درپی آن هستند که در این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ دهند: آیا دو حکایت *عجایب‌نامهٔ* همدانی در سطح نحوی که به بررسی پیرنگ داستان می‌پردازد، با ساختار الگوی روایت‌شناسی تودوروف مطابقت کلی دارد؟ هر حکایت از چند سلسله تشکیل شده است؟ آیا پی‌رفت‌ها ساختار پنج‌قضیه‌ای الگوی روایی را رعایت کرده‌اند؟ گزاره‌های داستانی غالباً از چه نوعی است؟ آیا آنگونه که از بیان تودوروف انتظار می‌رود، خط سیر حوادث این دو حکایت منطقی است؟

اهمیت و ضرورت پژوهش

توجه ساختاری به آثار ادبی به بررسی عناصر درون‌متنی و کشف الگوی پیوند آنها می‌انجامد؛ به همین سبب، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیت ادبیات را فراهم می‌کند و چه‌بسا با ارائهٔ شگردهای خلق آثار برتر ادبی به گسترش الگوهای پردازش اثر ادبی یاری رساند. منطبق‌بودن طرح حکایات با مدل روایتی تودوروف نشان‌دهندهٔ اهمیت *عجایب‌نامهٔ* همدانی از جنبه‌ای است که کمتر به آن توجه شده است؛ بنابراین این تحقیق راهگشای پژوهش‌های بیشتر در زمینهٔ بررسی حکایات *عجایب‌نامه* از دیدگاه روایت‌شناسی است.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ تحلیل روایت‌شناسانهٔ متون کهن ادب فارسی پژوهش‌های گوناگونی انجام شده است؛ اما دربارهٔ حکایات *عجایب‌نامهٔ* همدانی، برپایهٔ جست‌وجوی نگارندگان، پژوهش و یا رسالهٔ مستقلی که ویژگی‌های حکایات این اثر را به شیوه‌ای نظام‌مند براساس نظریه‌های روایت‌شناسان تحلیل کند، نگارش نیافته است. بنابراین بررسی این اثر به‌ویژه ساختار حکایات آن ازنظر روایت‌شناسی ساختارگرا ضروری است؛ زیرا برپایهٔ معیارهای متفاوتی که نظریه‌های روایت‌شناسانه فراهم می‌آورد، می‌توان ابعاد تازه‌ای از این متون را درک کرد. ازاین‌رو در این پژوهش با الگو قراردادن نظریهٔ روایی تزوتان تودوروف، دو حکایت از حکایات *عجایب‌نامهٔ* همدانی بررسی خواهد شد تا افق‌های تازهٔ آن در پیش روی خوانندگان گشوده شود.

بحث و بررسی

روایت‌شناسی

روایت‌شناسی (Narratology) تلاشی برای یافتن قواعد و دستور عام روایت در همهٔ شکل‌های آن است که به بیان بارت «پیش از هر چیز، مجموعهٔ شگفت‌انگیزی از ژانرها است» (بارت و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۷۰). نظریهٔ روایت‌شناسی معاصر به سنت فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی بازمی‌گردد (Prince, 2003: 162). به‌طور کلی روایت‌شناسان درپی کشف واحدهای روایی پایه و قوانین ترکیب این واحدها هستند. آنان معتقدند مطالعهٔ ساختار آثار ادبی زمینه را برای مقایسه‌های اصولی و قاعده‌مند فراهم می‌آورد و درنتیجه فرآیند درک آثار ادبی را ارتقا می‌بخشد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۳) و این از دلایل آنان برای کاربرد این روش است. تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) زبان‌شناس و روایت‌شناس بلغاری ازجملهٔ این روایت‌شناسان است که از ساختارگرایان برجسته به شمار می‌رود. او درپی کشف دستور زبانی جهانی برای داستان برآمد که بتوان غالب داستان‌ها و روایت‌ها را در چارچوب آن تحلیل و بررسی کرد. تودوروف در کتاب *دستور زبان دکامرون* (۱۹۶۹ م) نظریهٔ خود را برپایهٔ زبان‌شناسی بنا کرد (مک‌کاریک، ۱۳۸٤: ۱۵۱). او با مطالعهٔ صد قصه از قصه‌های دکامرون به این نتیجه رسید که هر قصه از سه جزء تشکیل می‌شود: گزاره، سکانس یا توالی، اجزای کلام. نمود نحوی کلام که طرح روایت را تشکیل می‌دهد در گزاره و سکانس یا توالی درخور بررسی است و بخش اجزای کلام که به نمود کلامی روایت می‌پردازد، در چهار سطحِ وجه، زمان، دید و لحن تحلیل می‌شود.

الگوی طرح در مدل روایت‌شناسی تودوروف

هریک از نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ساختارگرا شکل ساختاری متفاوتی را معرفی کرده‌اند و درنتیجه هدفی متفاوت با دیگران دارند؛ به همین سبب «نظریه‌های روایت برپایهٔ اینکه روایت را پی‌رفتی از کنش‌ها بدانیم یا گفتمانی برساختهٔ راوی یا فرآورده‌ای لفظی که خواننده به آن نظم و معنا می‌بخشد، به سه دستهٔ مختلف قابل تقسیم هستند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۵۸). از این میان، نظریهٔ روایتی تودوروف به دستهٔ نخست تعلق دارد و درواقع ادامهٔ ریخت‌شناسی پراپ است. تودوروف نظریهٔ خود را با مفهومی بسیار کلی آغاز کرده است: «بنیان تجربی همگانی‌ای وجود دارد که فراتر از حدود هر زبان و حتی هر نظام دلالت‌گونهٔ خاصی می‌رود و تمام آنها را از سرچشمهٔ یک دستور زبان نهایی توجیه می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۳٤). ازنظر تودوروف، «همهٔ زبان‌های انسانی در خواصی مشترک‌اند و در همهٔ روایت‌های در قالب زبان، مشابهت‌های ساختاری چشمگیری، چه با دستور زبان‌های ما و چه با یکدیگر مشهود است» (اسکولز، ۱۳۸۳:

۱۵۹). این مشابهت زمینهٔ اصلی پژوهش تودوروف در تجزیه و تحلیل انواع روایت‌ها و داستان‌هاست.

تودوروف معتقد است کلیهٔ قواعد نحوی زبان در هیئتی روایتی بازگو می‌شود. او واحد کمینهٔ روایت را قضیّه (Proposition) می داند و پس از آن تأیید واحد کمینه، دو سطح عالی‌تر آرای خود را نیز توصیف می‌کند: سلسله (Secquence) و متن (Text). بنابر اعتقاد تودوروف گروهی از قضایا سلسله را به وجود می‌آورد و سلسلهٔ پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل می‌شود که ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که درهم ریخته و دوباره به شکل تغییریافته سامان گرفته است (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۱۱-۱۱۰). بنابراین پنج قضیّه را می‌توان به این شرح مشخص کرد: «۱ـ موقعیت متعادلی تشریح می‌شود؛ ۲ـ نیرویی موقعیت متعادل را برهم می‌زند؛ ۳ - موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید؛ ٤ـ نیرویی برخلاف نیروی گزارهٔ دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند؛ ٥ـ موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). تودوروف کوچک‌ترین واحد روایی را گزاره (Preposition) می‌نامد و توضیح می‌دهد که گزاره‌ها دو نوع است: ۱) گزاره‌های وصفی که از ترکیب شخصیت‌ها و وصف شکل می‌گیرد؛ ۲) گزاره های فعلی که از ترکیب شخصیّت و کنش ایجاد می‌شود (تایس، ۱۳۸۷: ۱۳٦۸). به اعتقاد تودوروف «پی‌رفت کامل، همیشه و فقط، متشکل از پنج گزاره خواهد بود. یک روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن یک حالت عدم تعادل است. سپس با عمل نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش گفته، تعادل برقرار می‌گردد. این تعادل دوم شبیه تعادل نخست است؛ اما این دو هیچ‌گاه یک چیز نیستند» (تودورف، ۱۳۸۲: ۹۱). پس از این، تودوروف نتیجه می‌گیرد که در هر روایت دو نوع اپیزود (Episode) هست: یکی اپیزود وضعیت که موقعیت متعادل اولیه و موقعیت متعادل تازه‌ای را تشریح می‌کند که در انتهای روایت ایجاد می‌شود و دیگری اپیزود گذار که حالت متعادل را برهم می‌زند. «بنابراین در یک عبارت دو نوع اپیزود وجود دارد: اپیزودهایی که حالتی را توصیف می‌کنند و اپیزودهایی که توصیف‌کنندهٔ گذار از یک حالت به حالتی دیگر است» (همان: ۹۱). همچنین تودوروف معتقد است هنگامی که روایت شامل چندین پی‌رفت باشد، این پی‌رفت‌ها ممکن است به سه شکل در روایت ترکیب شود: ۱) درونه‌گیری: در این روش به‌جای یکی از پنج قضیّهٔ سلسهٔ اصلی، یک سلسلهٔ کامل دیگر قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، یک سلسلهٔ کامل فرعی در دل پی‌رفت اصلی جای می‌گیرد. رابطه‌ای که میان این پی‌رفت‌ها وجود دارد، ممکن است رابطهٔ توصیف استدلالی یا جدلی، رابطهٔ تقابل و یا تأخیرانداز باشد؛ ۲) زنجیره‌سازی: در زنجیره‌سازی، سلسله‌ها مانند حلقه‌های یک زنجیر به‌طور متوالی از پس یکدیگر قرار می‌گیرد. یک سلسله به‌طور کامل ذکر می‌شود و سپس سلسلهٔ دیگر می‌آید؛ ۳) تناوب: برپایهٔ این روش، قضایای چندین سلسله درهم تنیده می‌شود؛ گاهی گزاره یا قضیه‌ای از پی‌رفت اول می‌آید و گاهی گزاره‌ای از سلسلهٔ دیگر (همان: ۹٤-۹۳). اینک براساس توضیحات صورت گرفته از الگوی روایی تودوروف، پس از معرفی *عجایب‌نامهٔ* همدانی به تحلیل دو حکایت از حکایات این اثر بر مبنای الگوی نامبرده پرداخته می‌شود.

معرفی همدانی و *عجایب‌نامهٔ* او

محمد بن محمود بن احمد طوسی همدانی یا سلمانی، نویسندهٔ قرن ششم هجری است. او نویسنده‌ای مسلمان، معتقد، مؤمن، پیرو قرآن و ظاهراً شافعی است. خود او نیز در متن کتاب می‌گوید: به هرچه قرآن مجید و انبیا علیهم‌السلام خبر داده‌اند، ایمان دارد. از مذهب اهل حدیث سخن می‌گوید؛ با زنادقه مخالف است؛ قرآن را امام اهل اسلام می‌داند و تابع آن است. به فیلسوفان و اهل حکمت می‌تازد و به چشم حقارت در آنان می‌نگرد (طوسی، ۱۳۸۲: ۲۲، ۲٥، ۲۷، ۲۹، ۷۰-٦۸). همدانی کتابی با نام *عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات* یا *عجایب‌نامه* دارد. او این اثر

خود را «در نیمهٔ دوم قرن ششم هجری نوشت و نثر او هم مثل نثر بسیاری از معاصرانش هنوز همان نثر ساده و بی‌تکلّف قرن چهارم و پنجم بود» (همان: نوزده). درواقع سبک همدانی در این اثر سبکی ساده و روان و نزدیک به سبک قدیم است. او این کتاب را «به این دلیل می‌نویسد که معاصرینش به‌جای تحمل رنج سفرهای دور و دراز، از دریچهٔ آن به عالم نگاه کنند و همهٔ عالم را توی آیینهٔ این کتاب ببینند» (همان: بیست و یک). *عجایب نامهٔ* همدانی پر از شگفتی‌هاست و حتی گاهی خود نویسنده هم پس از نقل حکایتی، مراتب ناباوری و تردید خود را با جمله‌هایی مانند «عجیب است و شگفت است» و «این نادر است و عقل قبول نمی‌کند» بیان کرده است (همان: بیست و هفت). دربارهٔ وجه تسمیهٔ این اثر آمده است که چون در این کتاب از عجایب و غرایب بحث می‌شود، مؤلف کتاب خود را به نام *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات* خوانده است (همدانی، ۱۳۹۵: پانزده). محتوای *عجایب نامه* «دربردارندهٔ اطلاعات نجومی و جغرافیایی بسیاری است؛ اما جز اینها، در ابواب و فصولی که به‌طور خاص به پدیده‌های طبیعی اختصاص دارند، پرداختن به خاصیت چیزها، یکی از مباحث عمده است. هنگام پرداختن به حیوانات، طوسی علاوه‌بر توصیف ظاهر آنها، به خواص درمانی اجزای مختلف بدن ایشان پرداخته، چنان‌که به خواص درمانی گیاهان نیز اشاره کرده و در مواردی نیز شیوه‌های خوددرمانگری حیوانات را برشمرده که باز ناظر بر خواص مختلف مواردی است که حیوانات برای درمان خود از آنها سود می‌جویند» (زمردی، ۱۳۹۳: ٣٤٦). «طوسی در کتابش که به‌نوعی عجایب‌نامهٔ روایی ـ غیرروایی است، از ویژگی‌ها و خواص اعیان طبیعت از اجرام سماوی تا موجودات زمینی گزارشی به‌نسبت دقیق، گرچه چندان علمی نیست، ارائه کرده و برخی ارکان و باب‌های کتاب خود را به حکایات داستانی نیز آراسته است» (حرّی،۱۳۹۰: ١٤٣). به‌طور کلی «عجایب‌نویسی تلاشی است برای تبیین جهان. نویسنده از شنیده‌ها و خوانده‌ها و دیده‌های خودش مدد می‌گیرد و هرجا که درمی‌ماند، با خیال‌پردازی، داستان‌های نیمه‌کاره‌اش را تکمیل می‌کند. مجموعه‌ای از عجایب عالم در فصل‌هایی از هم گسیخته گرد آمده‌اند تا تصویر واحدی از جهان به خوانندهٔ کتاب بدهند» (طوسی، ۱۳۸۲: پانزده، شانزده).

طوسی به‌جز *عجایب‌المخلوقات* آثار دیگری هم داشته است که در علوم مختلف و به زبان عربی و فارسی بوده است. خود او در متن کتاب به تصانیف بسیارش به زبان عربی و فارسی، *کتاب قصص انبیا* و *دستور اصول الخواصّ* اشاره کرده است (همان: ۲، ٤٣٤، ٤٦٦). مؤلف همچنین از علم طب اطلاعاتی داشته و به معالجهٔ بیماران می‌پرداخته است و گاهی از مطالعات بالینی خود سخن می‌گوید: «و اتّفاق افتاد که مرا پیش ملکی بیمار بردند ... و من دیدم دختر هندو که در حال نزع بود» (همان: ٤٤٧). در عجایب‌نامه‌ها از موضوعات روزمره، هستی، انسان، حیوان، نبات، آسمان و زمین، خشکی‌ها و دریاها، کوه‌ها و رودها و باشندگان آنها سخن گفته می‌شود. همچنین دربارهٔ چگونگی آفرینش، عالم فرازین و فرودین، شهرها، خشکی‌ها، دریاها، مختصّات جغرافیایی، حیوانات غول‌پیکر دریایی، پرندگان عظیم‌الجثّه، مردمان و جانوران جزایر، رودها، چشمه‌ها و چاه‌ها، کوه‌ها و صخره‌ها، شهرها، بناهای شگفت‌انگیز، گیاهان، سنگ‌ها و خواصّ و منافع آنها، طلسم، کیمیا، اعداد، رمل، پیشگویی، شعبده و ... مطالب فراوانی در این آثار هست. تعریف مشخص و معلومی دربارهٔ عجایب‌نامه‌ها وجود ندارد. اغلب این دسته از متون را ـ براساس اشارات صریحی که در عنوان‌هایشان وجود دارد ـ متعلق به گونه یا ژانر عجایب دانسته‌اند. به این ترتیب که هنگام بحث از عجایب‌نامه‌ها همواره نخست از آثاری سخن می‌رود که کلمهٔ «عجایب» یا «غرایب» در عنوان آنها وجود دارد (Von Hees, 2005: 103). خاستگاه بسیاری از افسانه‌ها، داستان‌های امثال و باورهای مردم را می‌توان در عجایب‌نامه‌ها بازجست.

عجایب‌نامه‌ها از مهم‌ترین منابع پژوهش در عرصهٔ فرهنگ‌پژوهی و مردم‌شناسی و فولکلور است. مطالعهٔ تطبیقی میان این آثار در روزگاران کهن تا سده‌های اخیر امکان بررسی تغییر و تحول آرا و باورها و رفتارهای اجتماعی را میسّر می‌کند (ابراهیمی، ۱۳۹۱: ٢٦). عجایب‌نامه‌ها یک وجه یا شکل سادهٔ بیان ادبی است که می‌توان گفت در مقایسه با دیگر انواع ادبی، ماهیّتی منحصربه‌فرد دارد. هستی آنها در رویارویی میان امر ممکن و غیرممکن پا می‌گیرد. هم از این‌روست که عجایب‌نامه‌ها را گاهی در زمرهٔ گونهٔ ادبیات شگرف (فانتزی) طبقه‌بندی می‌کنند (براتی، ۱۳۸۸: ۱۰ و ٤٧). در عجایب‌نامه‌ها، اعتبار و باورپذیری پدیده‌ها و توجیه و جلوه‌هایی از بینش و جهان‌شناسی کهن به تصویر کشیده می‌شود. «مثلاً از آن‌جا که هستی‌شناسی قدیم ایرانیان بر جغرافیای بطلمیوسی استوار است که در آن جهان به طبقات مختلف تقسیم می‌شود و توجیهات علّی و معلولی و مبانی علمی پدیده‌ها به‌شکل امروزی رواج نداشت، باورپذیری امر غریب و اعتقاد به جهانی فراتر و فروتر، زمینهٔ واقعی پیدا می‌کرد» (ابراهیمی، ۱۳۹۱: ۳). در ادامه به تحلیل ساختاری دو حکایت از حکایات *عجایب‌نامهٔ* همدانی پرداخته می‌شود.

تحلیل دو حکایت از حکایات *عجایب‌نامهٔ* همدانی برپایهٔ الگوی روایی تودوروف

حکایت نخست دربارهٔ «عجایبِ گنج»

گویند مردی را زنی درویش بود و خانه ای داشت نام آن «زَهمَن». به خواب دید که گنجی یابد به دمشق. این مرد اعتماد نکرد تا چندبار به خواب دید. به حکم آنکه درویش بود، به دمشق آمد. در آن شهر می گردید، درمانده. مردی گوید «از کجایی؟» گفت از «ری». گفت «به چه کار آمدی؟» گفت «از حماقت و ادبار، به خواب دیدم که به دمشق گنجی بیابی». آن مرد بخندید و گفت «چندین سال است که من به خواب می‌بینم که در ری خانه‌ای است زَهمَن خوانند، در آن خانه گنجی است. بر خواب اعتماد نکردم. تو مردی سلیم‌دلی!» رازی چون بشنید، بازگردید و به خانهٔ خود درآمد و زمین را می کند تا هاونی زرّین بیافت سی مَن و از آن توانگر شد (همدانی، ۱۳۹۵: ۱۹۷). این حکایت براساس الگوی روایی تودوروف از ۲ سلسله تشکیل شده است و برپایهٔ آنچه از متن نقل شد، ۳ گزارهٔ سلسلهٔ اول و ٦ گزارهٔ سلسلهٔ دوم را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

سلسلهٔ اول

۱) مردی اهل ری، زنی درویش داشت.

۲) این مرد خانه‌ای داشت که نام آن «زَهمَن» بود.

۳) مرد نامبرده در خواب می‌بیند گنجی در دمشق می‌یابد و به خوابش اعتماد نمی‌کند؛ تا اینکه این موضوع را چند بار در خواب می‌بیند.

گزاره‌های بالا به وصف وضعیت زندگی مرد رازی پرداخته است که با ویژگی افراد فقیر مطابق است. وجه موجود در این سلسله از نوع تمنایی است؛ زیرا مرد رازی وضعیت موجود (فقر) را نمی‌خواهد.

سلسلهٔ دوم

۱) تکرار خواب پیشین (یافتن گنج در دمشق)، موقعیت متعادل حکایت را به هم می‌ریزد.

۲) مرد رازی به دمشق می‌آید و در آن شهر می‌گردد و درمانده می‌شود.

۳) رازی با مردی دمشقی روبه‌رو می‌شود و او دربارهٔ محل سکونت و علّت آمدنش به دمشق می‌پرسد.

۱) مرد درمانده در پاسخ به آن مرد دمشقی، ماجرای خوابش را می‌گوید: «از حماقت و ادبار، به خواب دیدم که به دمشق گنجی بیابی».

۲) مرد دمشقی از تعریف خواب رازی می‌خندد و می‌گوید: «چندین سال است که من به خواب می‌بینم که در ری خانه‌ای است زَهمَن خوانند، در آن خانه گنجی است. بر خواب اعتماد نکردم. تو مردی سلیم‌دلی!».

۳) رازی چون خواب دمشقی را می‌شنود، به شهرش بازمی‌گردد و به خانهٔ خود وارد می‌شود و زمین را می‌کند تا هاونی زرّین می‌یابد و با آن توانگر می‌شود.

گزاره‌های موجود در سلسلهٔ دوم بیشتر از نوع «فعل» (کنش) است؛ زیرا مرد رازی به خوابش اعتماد ندارد و ازاین‌رو وضعیت دیگری را جست‌وجو می‌کند. درواقع او تغییر وضعیت کنونی‌اش را در سفر به دمشق احساس می‌کند. این حکایت طبق الگوی تودوروف از دو سلسله تشکیل شده است که به‌شکل زنجیره‌سازی، درون یکدیگر قرار گرفته‌اند. درمجموع ۹ گزارهٔ بالا را می‌توان به شکل گزارهٔ «الف، ب را می‌جوید و سپس آن را می یابد»، خلاصه کرد. در این گزاره، «الف» شخصیت اولِ حکایت (مرد رازی) و «ب» شرایط یا وضعیت مطلوبی (رسیدن به گنج) است که مرد رازی خواستار آن است. شکل سادهٔ این حکایت چنین است: مرد رازی (الف) در وضعیتی زندگی می‌کند (وصف) که آن را نمی‌خواهد (وجه تمنایی). ازاین‌رو الف وضعیت مطلوب خود (ب) را جست‌وجو می‌کند و سرانجام بر وجه الزامی (فقیر خلق‌شدن) غلبه می‌کند. پس (الف) وضعیت مطلوب خود (ب) را می‌یابد.

گزاره‌های روایی

تودوروف به پیروی از روش ساختارگرایان شیوهٔ خود را با کوچک‌ترین واحد روایی آغاز می‌کند و آن را گزاره می‌نامد. همانگونه که اشاره شد، تودوروف گزاره‌ها را به دو دستهٔ گزاره‌های وصفی و گزاره‌های فعلی تقسیم می‌کند. براساس آنچه از متن حکایت نقل شد، دو گزارهٔ سلسله‌ها را می‌توان اینگونه خلاصه کرد:

گزاره‌های وصفی: این نوع گزاره‌ها که از ترکیب شخصیت‌ها و وصف شکل می‌گیرد، در حکایت منظور چنین است: مردی اهل ری و دارای زنی درویش است.

گزاره‌های فعلی (کنشی): این نوع گزاره‌ها از ترکیب شخصیت و کنش ایجاد می‌شود. در این حکایت، این گزاره اینگونه است: تکرار خواب مرد رازی دربارهٔ یافتن گنج در دمشق، او را به رفتن به‌سوی دمشق ترغیب می‌کند.

اپیزودهای روایی

در هر روایت باید دو اپیزود وضعیت وجود داشته باشد. این دو اپیزود در حکایت منظور اینگونه است:

اپیزود وضعیت ۱: مردی رازی در خواب می‌بیند که در دمشق گنجی می‌یابد.

اپیزود وضعیت ۲: مرد رازی به دمشق می‌آید تا خوابش محقّق شود.

مشاهده می‌شود که در اپیزود نخست، موقعیت متعادل ابتدای روایت تشریح شده و در دومی موقعیت متعادل جدیدی رخ داده است.

اپیزود گذار: هنگامی که مرد رازی به دمشق می‌رسد، با فردی از اهالی دمشق روبه‌رو می‌شود. دمشقی دربارهٔ محل سکونت و دلیل آمدن رازی به دمشق سؤال می‌کند و سرانجام درمی‌یابد که مرد رازی فردی ساده‌لوح است. مرد رازی تصمیم می‌گیرد به شهرش بازگردد و در آنجا زمینی را می‌کَند و سرانجام هاونی زرّین می یابد و توانگر می‌شود. این اپیزود گویای آن است که روایت از حالت متعادل اولیه خارج شده و به موقعیت نامتعادلی وارد شده است. درواقع گذار نمایانگر گذر از مرحلهٔ متعادل ابتدای روایت به مرحلهٔ متعادل پایانی حکایت است.

توالی‌های حکایت

توالی زنجیره ای: در این حکایت مرد دمشقی (ضدّ قهرمان) برای تعبیر خواب مرد رازی (قهرمان) به کنش دست می‌زند؛ او را ساده‌لوح خطاب می‌کند و خواب او را به‌گونه‌ای دیگر تعبیر می‌کند. این کنش به واکنش قهرمان (مرد رازی) و سرانجام به بازگشت مرد رازی به شهر خود می‌انجامد؛ بنابراین سرانجام کنش‌ها به‌صورت زنجیره‌وار ادامه می یابد و ضدّ قهرمان به هدف خود (دورکردن مرد رازی از دمشق) می‌رسد. براساس این توالی، حکایت نامبرده از رابطهٔ علّی و معلولی پیروی می‌کند. در این حکایت، توالی انضمامی (محاطی) مشاهده نمی‌شود؛ اما توالی پیوندی به کار رفته است؛ زیرا کنش مرد دمشقی در راستای بازگرداندن مرد رازی از دمشق است و این چیزی متضاد با خواست مرد رازی است. حرکت این توالی به‌سوی بهبود وضعیت است و مرد دمشقی به هدف خود می‌رسد.

شخصیت‌ها

تودوروف روابط مختلف اشخاص قصه را با استفاده از وجوه روایتی (Moods Narrative) توضیح می‌دهد و ضمن توجه به تقابل وجه اخباری گزاره ها با وجه خواستی، وجه خواستی را به دو وجه الزامی و تمنایی تقسیم می‌کند؛ او هریک را چنین توضیح می‌دهد: وجه الزامی، خواستی قانونی و غیرفردی است و باید انجام شود؛ خواستی که قانون جامعه است و مقامی ویژه دارد. قانون پیوسته ایجابی است و لزومی ندارد که این وجه به‌صورت جمله یا عبارتی در داستان نوشته شود؛ بلکه این وجه همواره و به‌صورت قانونی نانوشته در داستان حضور دارد.

وجه تمنایی با توجه به آرزوهای شخصیت صورت می‌پذیرد و هر عملی از این میل متأثّر است که هرکسی می‌خواهد، خواستش برآورده شود (تودوروف، به نقل از اخوّت، ۱۳۷۱: ۲۶۰-۲۶۱). بنابراین توجه به این دو وجه نشان می‌دهد که چگونه وصف در یک پی‌رفت به کنش می‌انجامد و سپس وصف نهایی می‌شود. براساس تقسیم‌بندی تودوروف در کتاب *بوطیقای ساختارگرا*، بخشی از نمود نحوی مربوط به نحوِ روایت یا ساختتار نحوی داستان است که مطابق با دستور زبان، شامل: فاعل + مفعول + فعل است. فاعل و مفعول شخصیّت های داستانی و فعل، کنش مربوط به آنهاست. در برخورد با کنش روایت، فاعل و مفعول از یکدیگر متمایز می‌شود. بر این اساس نمود نحوی کلام در این حکایت اینگونه است: فقیر بودن مرد رازی و به دنبال گنج بودن یک گزاره و یا جملهٔ دستوری است که شامل سه عنصر است: مرد دمشقی: فاعل (کنشگر)، مرد رازی: مفعول (کنش‌پذیر)، در جستجوی گنج بودن: فعل (کنش). برپایهٔ این طرح برای تحقّق رویدادها باید سه مرحله را پشت سر گذراند تا هر پی‌رفتی با پیشرفت خود، پی‌رفت بعدی را به وجود آورد:

موقعیت پایدار الف تشریح می‌شود⟵ امکان دگرگونی الف به وجود می‌آید. ⟵الف دگرگون می‌شود/ الف دگرگون نمی‌شود.

این حکایت، حول ۲ شخصیت اصلی (مرد رازی و مرد دمشقی) و روابط آنها شکل گرفته است که با کمک راوی و نیز صدای هریک، با وضعیت اولیهٔ زندگی آنها آشنا می‌شویم. عامل: مرد دمشقی خواب مرد رازی را به‌گونه‌ای دیگر تعبیر می‌کند و خواستار آن می‌شود که او به شهر خودش بازگردد. معمول: مرد رازی با خوابی روبه‌رو می‌شود و این حادثه برای او رخ می‌دهد. درمجموع شخصیت های این حکایت (مرد رازی و مرد دمشقی) در شمار شخصیت‌های ساده و مطلق به شمار می‌آید. در این حکایت، جست‌وجوی شخصیت اصلی حکایت (مرد رازی) با کامیابی به پایان می‌رسد. دو شخصیت اصلی این حکایت به صورت تصادفی با یکدیگر آشنا می‌شوند؛ اما روایت زندگی مرد رازی،

سرانجام با کامیابی (رسیدن به گنج) و یافتن وضعیت مطلوب به پایان می‌رسد؛ بنابراین عنصر ثابت بن مایهٔ اصلی این حکایت «جست‌وجو برای یافتن» است.

حکایت دوم دربارهٔ «عجایب دیو»

به حدود غندیان، کوهی است از آن سیم و زر آرند. در آن کهف‌ها و تاق‌ها و در آنجا اشکال دیوان بینند سخت منکر و شرح آن دراز است. یکی از حکما گوید مرا آرزو کرد که از آن چیزی بینم و منکر بودم دیدن دیو را. پیش قلّاعی رفتم و پیش وی بنشستم تا مگر اثری بینم از دیو. روزی گندی برآمد و بوی زهومتی. قلّاع گوید: «جنّی آمد. هیچ حرکت مکن! و اگر نه، مرا بزند یا تو را». پس جانوری پدید آمد که روی فیل داشت و پیش آمد و گفت: «با من آشتی کن». دل من بترسید و زبانم بسته شد. از وی بگریختم و بر سر کان آمدم و آتش دیدم که از دهان وی بیرون می آمد. بعد از ساعتی، قلّاع برآمد، سر و روی سوخته. دست به من درزد و گفت: «مرا هلاک خواستی کردن». بعد از آن توبه کردم که در کار دیو انکار نکنم. شخصی گفت این حکایت با یکی از متکلّمان بگفتم. به من استهزا می‌داشت و می گفت: «این خیالات و سودا باشد». وی را گفتم: «برو به این معدن تا بدانی که حال چیست». وی برفت و حربه ای در دست و در آن غار شد و می گفت: «هر دیو را که بینم، به این حربه وی را بکشم». چون وقت صبح بود، مرد می نالید، روی سیاه شده و آن حربه به روی آورده و به دیگر سامان بیرون آمده. مردم پرسیدند که: «تو را چه بود؟» زبان بیرون کرد سیاه شده، یعنی «سخن نمی‌توانم گفت». همان روز بمرد (همدانی، ۱۳۹۵: ۲۱۳-۲۱٤). این حکایت نیز براساس الگوی تودوروف از ۲ سلسله تشکیل شده و از ساختار منسجمی برخوردار است؛ می‌توان ساختار کلی آن را در چند جمله به شرح زیر خلاصه کرد:

سلسلهٔ اول

۱) در حدود غندیان، کوهی وجود دارد که از آن سیم و زر به دست می آورند و در آنجا اشکال دیوان بسیار زشت را می‌بینند.

۲) یکی از حکما منکر دیدن دیوان است. آرزو می‌کند که در آن کوه چیزی ببیند.

۳) آن حکیم پیش قلّاعی می‌رود تا شاید اثری از دیو ببیند.

٤) روزی گندی برآمد و بوی بدی می‌رسد.

۵) قلّاع گوید: «جنّی آمد. هیچ حرکت مکن! و اگر نه، مرا بزند یا تو را».

٦) جانوری پدید می‌آید که روی فیل دارد. این جانور پیش می‌آید و می گوید: «با من آشتی کن».

۷) حکیم می‌ترسد و زبانش بسته می‌شود. از دیو می‌گریزد و به بالای کوه می‌رود.

۸) آتش می‌بیند که از دهان دیو بیرون می‌آید.

۹) بعد از ساعتی، قلّاع می‌آید درحالی‌که سر و رویش سوخته بود. دست به حکیم می‌زند و می‌گوید: «مرا هلاک خواستی کردن».

۱۰) قلّاع بعد از آن توبه می‌کند که کاری با دیوان نداشته باشد.

این حکایت براساس قرائت الگوی ساختارگرای تودوروف که مبتنی بر دستور روایت است؛ چنین است: وضعیت اولیه: وصف کوهی در غندیان و وجود دیوان زشت در آنجا؛ الف (حکیمی) وضعیت اولیه را نمی خواهد (منکر وجود دیوها) = (وجه تمنایی)؛ بنابراین الف وضعیت دیگری (آرزوی دیدن دیوها) (ب) را جست‌وجو می‌کند = (فعل). الف

نمی تواند قانون وجود دیوها در عالم طبیعت را انکار کند (وجه الزامی) و بر آن مصرّ باشد. براساس آنچه از حکایت بیان شد، گزاره های آن را می توان به این شکل خلاصه کرد: گزارهٔ ۱ تا ٤: وصف: توصیف کوهی در غندیان که زر و سیم و دیوهای زشت دارد. حکیمی منکر دیوهاست. درواقع وضعیت موجود را نمی خواهد (وجه تمنایی)؛ بنابراین در آرزوی دیدن دیوهاست. به عبارتی، وضعیت دیگری را جست‌وجو می کند (فعل/ کنش). سرانجام روایت حکیم منکر دیوان با کامیابی در یافتن وضعیت مطلوبش به پایان می رسد. او تغییر وضعیت و شرایط مطلوبش را در رفتن به پیش قلّاعی جست‌وجو می‌کند و سرانجام موفق می‌شود دیوان را ببیند؛ هرچند این عمل او به در آستانهٔ مرگ قرارگرفتن قلّاعی می‌انجامد. این الگو ساختار روایت حکایت دوم را نیز مشخص می‌کند. در پس‌زمینهٔ روایت شخصیت‌های اصلی و فرعی ۲ حکایت، این دستورپایهٔ «جست‌وجوکردن و یافتن» به روایت شخصیت‌های حاشیه‌ای حکایت نیز معنا می‌دهد. بنابر آنچه گفته شد، معنای متن در دستورپایه‌ای روایت می‌شود که مبتنی بر گزارهٔ «جست‌وجوکردن و یافتن» است.

سلسلهٔ دوم

۱) شخصی گفت این حکایت با یکی از متکلّمان بگفتم. به من استهزا می‌داشت و می‌گفت: «این خیالات و سودا باشد».

۲) حکیم به او می‌گوید: «برو به این معدن تا بدانی که حال چیست».

۳) مرد منکر دیوان با حربه‌ای در دست، به آن غار می‌رود و می‌گوید: «هر دیو را که بینم، به این حربه وی را بکشم».

٤) چون وقت صبح بود، مرد می‌نالید، روی سیاه شده و آن حربه به روی آورده و به دیگر سامان به روی آمده است.

۵) مردم پرسیدند که «تو را چه بود؟»

٦) زبان بیرون کرد سیاه‌شده؛ یعنی «سخن نمی‌توانم گفت».

۷) همان روز بمرد.

در سلسلهٔ دوم این حکایت نیز حوادث به‌شکل زنجیره‌سازی درون یکدیگر قرار گرفته است و خطّ سیری دقیق و منظم از همان آغاز حکایت تا پایان آن دیده می‌شود. در این سلسله نیز حوادث حکایت مانند گزاره‌های سلسلهٔ اول رخ می دهد. درواقع شخصیتی (متکلم) وضعیت موجود را نمی خواهد (منکر دیوان است) = وجه تمنایی. برای تغییر وضعیت موجود، با حربه‌ای به غاری می‌رود تا در صورت مشاهدهٔ دیوان، آنها را نابود کند = فعل (کنش). سرانجام روایتِ زندگی این شخصیت با ناکامی در یافتن وضعیت مطلوبش (کشتن دیوان) به پایان می‌رسد؛ زیرا او در ابتدا تغییر وضعیت حال و شرایط مطلوبش را در یافتن دیوها و کشتن آنها می‌دانست؛ ولی سرانجام می‌فهمد که هرگز حریف دیوها نخواهد شد و حتی در این راه جانش را هم از دست می‌دهد. درحقیقت شخص متکلّم به‌شیوه‌ای متفاوت همانطور رفتار می‌کند که وجه الزامی و نانوشتهٔ متن در قالب گفتمان رایج در بین مردم (خطرناک‌بودن دیوها / حریف دیوان نبودن و دوری گزیدن از آنها) به آن حکم می کند. این غلبهٔ وجه الزامی بر رفتار او، به معنی ناکامی وی در یافتن وضعیت مطلوبی است که آن را جست‌وجو می‌کند؛ یعنی حریف دیوها نبودن. به این ترتیب، کشته‌شدن شخص متکلم پایان جست‌وجوی ناکامی است که متن حکایت شرح می‌دهد و می‌توان آن را به این شکل ساده کرد: متکلمی منکر دیوان (الف) در وضعیتی زندگی می‌کند (وصف) که آن را نمی‌خواهد (وجه تمنایی). ازاین‌رو (الف) وضعیت مطلوب خود (ب) را جست‌وجو می‌کند؛ اما نمی‌تواند بر وجه الزامی (قانون/ گفتمان غالب) غلبه کند؛ پس (الف) وضعیت مطلوب خود (ب) را نمی‌یابد. این گزاره‌ها را می‌توان به‌شکل یک گزارهٔ: «الف، ب را می‌جوید؛ اما نمی‌یابد» خلاصه کرد. درواقع در پس‌زمینهٔ شخصیت اصلی این

سلسلهٔ حکایت، این دستورپایهٔ «حریف دیوان نبودن»، به روایتِ حکایت معنا می‌دهد. بنابر آنچه گفته شد، معنای متنِ سلسلهٔ دوم حکایت در دستورپایه‌ای روایت می شود که مبتنی بر گزارهٔ «حریف دیوان نبودن» است و اینچنین ساختار روایت شخصیت اصلی حکایت را مشخص می کند. در این بخش از روایت، جست وجوی شخصیت با ناکامی به پایان می‌رسد؛ زیرا وجه تمنایی که مشخص‌کنندهٔ خواست شخصیت برای تغییر وضعیت است، مقهور قدرت سلطهٔ وجه الزامی است. این وجه الزامی در روایت دوم شخصیت حکایت، گفتمان غالب است.

گزاره‌های روایی

گزاره‌های وصفی: کوهی در نزدیکی غندیان قرار دارد که از آن سیم و زر به دست می‌آورند و در آنجا چهره‌های زشت دیوها را می‌بینند./ روزی گندی برمی‌آید و بوی بدی از آن می‌رسد./ جانوری پدید می‌آید که روی فیل دارد./ حکیم از دیو می‌ترسد و زبانش بسته می‌شود./ حکیم می‌بیند که از دهان دیو آتش بیرون می‌آید./ قلّاع درحالی‌که سر و رویش سوخته بود، می‌رسد./ شخص منکر دیوان با حربه‌ای در دست به داخل غار می‌رود./ هنگام صبح مرد منکر می‌نالید، روی سیاه‌شده و آن حربه به روی آورده و به دیگر سامان به روی آمده./ مرد زبان بیرون کرد سیاه‌شده.

گزاره‌های فعلی (کنشی): یکی از حکما منکر دیدن دیوان است؛ بنابراین آرزو می‌کند در آن کوه چیزی ببیند./ حکیم پیش قلّاعی می‌رود تا شاید اثری از دیو ببیند./ حکیم از دیو می‌گریزد و به بالای کوه می‌رود./ قلّاع بعد از آن توبه می‌کند که کاری با دیوان نداشته باشد./ مرد منکر دیوان در آن روز می‌میرد.

اپیزودهای روایی

اپیزود وضعیت ۱: کوهی در نزدیکی غندیان قرار دارد که از آن سیم و زر به دست می‌آورند و در آنجا چهره‌های زشت دیوها را می‌بینند. اپیزود وضعیت ۲: یکی از حکما که منکر دیدن دیوان است، آرزو می‌کند تا در آن کوه چیزی ببیند؛ بنابراین پیش قلّاعی می‌رود تا شاید اثری از دیو ببیند. اپیزود وضعیت ۳: روزی بوی بدی می‌رسد. قلّاع به حکیم می‌گوید که دیو آمد. ناگهان جانوری با شکل فیل پدید می‌آید. حکیم با دیدن دیو می‌ترسد و به بالای کوه می‌رود و می‌بیند که آتش از دهان دیو بیرون می‌آید؛ اما قلّاع به دیو نزدیک می‌شود و سرانجام درحالی‌که رویش سیاه شده است به نزد حکیم می‌آید و توبه می‌کند که دیگر کاری با دیوان نداشته باشد. اپیزود وضعیت ٤: متکلّمی حکایت دیوان را انکار می‌کند. برای پذیرش این موضوع با حربه ای به غاری می‌رود تا دیوان را بکشد. سرانجام صبح روز بعد با چهرهٔ سیاه‌شده و ناله‌کنان می‌آید و بعد از مدتی می‌میرد.

اپیزود گذار: این حکایت ۲ اپیزود گذار دارد: ۱) حکیمی منکر وجود دیوان به نزد قلّاعی می‌رود تا شاید اثری از دیو ببیند. سپس گندی برمی‌آید و بوی بدی می‌رسد. قلّاع به حکیم می‌گوید که جنّ آمد. حکیم می‌ترسد و زبانش بسته می‌شود. از دیو می‌گریزد و به بالای کوه می‌رود. ۲) رفتن مرد منکر دیوان با حربه‌ای به سمت غار، باعث روبه‌روشدن او با دیو و سرانجام سیاه‌شدن چهره و مردنش می‌شود.

توالی‌های حکایت

توالی زنجیره‌ای ۱: در این حکایت، حکیمی که منکر وجود دیوان است (قهرمان) پیش قلّاعی (ضدّ قهرمان) می‌رود تا شاید اثری از دیوان ببیند. پس جانوری قوی، مانند فیل پدید می‌آید. حکیم می‌ترسد و زبانش بسته می‌شود. از دیو می‌گریزد و به بالای کوه می‌رود. بعد از ساعتی، قلّاع می‌آید درحالی‌که سر و رویش سوخته بود. به حکیم دست می‌زند و می‌گوید: «مرا هلاک خواستی کردن؟». قلّاع بعد از آن توبه می‌کند که کاری با دیوان نداشته باشد.

توالی زنجیره‌ای ۲: شخصی (حکیمی) حکایت دیوان را بیان می‌کند (قهرمان). متکلّمی این فرد را مسخره می‌کند (ضدّ قهرمان). حکیم (دست به کنش می‌زند) به او می‌گوید: «برو به این معدن تا بدانی که حال چیست». این کنش درواقع واکنش ضدّ قهرمان (متکلّم) را به همراه دارد و سرانجام باعث می‌شود که مرد منکر دیوان با حربه‌ای در دست به آن غار برود و می‌گوید: «هر دیو را که بینم، به این حربه وی را بکشم». چون وقت صبح بود، مرد می‌نالید، روی سیاه‌شده و آن حربه به روی آورده و به دیگر سامان به روی آمده و همان روز بمرد؛ بنابراین درنهایت کنش‌ها به‌صورت زنجیره‌وار ادامه می‌یابد و قهرمان به هدف خود (نشان‌دادن وجود دیوان) می‌رسد. براساس این توالی حکایت نامبرده از رابطهٔ علّی و معلولی پیروی می‌کند.

توالی انضمامی (محاطی): در سلسلهٔ دوم این حکایت، توالی انضامی مشاهده می‌شود: شخصی حکایت دیوان را برای یکی از متکلّمان تعریف می‌کند؛ اما با استهزای او روبه‌رو می‌شود. حکیمی به متکلّم می‌گوید: «برو به این معدن تا بدانی که حال چیست». در این توالی، نیروی یاری‌دهندهٔ آن شخص که حکایت دیوان را تعریف می‌کند، فرد حکیم است؛ زیرا سخن او باعث ترغیب متکلّم می‌شود و او نیز دیو را در آن معدن می‌بیند. توالی پیوندی نیز در سلسلهٔ اول به کار رفته است؛ زیرا کنش یکی از حکما که منکر دیدن دیوان است و آرزو می‌کند که در آن کوه چیزی ببیند؛ باعث رفتن به نزد قلّاعی می‌شود و درنتیجه دیو را مشاهده می‌کند. حرکت این توالی به‌سوی بهبود وضعیت است و مرد حکیم به هدف خود (نشان‌دادن دیو) می‌رسد.

شخصیت‌ها

روابط این حکایت دربارهٔ ٤ شخصیت (۲ حکیم منکر وجود دیوان، قلّاعی و متکلّم) شکل می‌گیرد. عامل: در سلسلهٔ اول، حکیمی که منکر دیدن دیوان است، عامل است. در سلسلهٔ دوم، ۲ عامل وجود دارد: شخصی که حکایت دیوان را برای متکلّمی تعریف می‌کند و حکیمی که محل دیوان را به متکلّم معرفی می‌کند.

معمول: در سلسلهٔ اول قلّاعی و در سلسلهٔ دوم مرد متکلّم در شمار شخصیت های معمول هستند. در این حکایت، جست‌وجوی شخصیت‌های حکایت با ناکامی به پایان می‌رسد. درمجموع شخصیت‌های این حکایت نیز در شمار شخصیت‌های ساده و مطلق است. دربارهٔ چگونگی چینش رخدادها در داستان، آسابرگر بر این عقیده است که روایت خواه کوتاه باشد خواه بلند و طولانی، معمولاً در چهارچوبی مشخص و طی یک دورهٔ زمانی معیّن صورت می‌پذیرد که در بسیاری از موارد شکل ساختاری و خطّی به گونهٔ زیر دارد:

الف ← ب ← پ ← ت ← ث ← و ... (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۹-۱۸). البته این بدان معنا نیست که همواره همهٔ داستان‌ها به اینگونه در یک محور خطّی و هموار و مستقیم حرکت می‌کند؛ بلکه ممکن است اشکال دیگری نیز به خود بگیرد و فراز و فرودهایی را در ساختار روایت شکل دهد. بنابر باور تودوروف، سلسلهٔ پایه (پی‌رفت) در هر روایت از پنج گزاره تشکیل می‌شود که ناظر بر توصیف وضعیت معیّنی است که درهم‌ریخته و دوباره به شکلی تغییریافته سامان گرفته است؛ بنابراین این پنج گزاره را می‌توان در مثالی به شرح زیر مشخص کرد:

۱) تعادل ۱: صلح؛
۲) قهر ۱: دشمن هجوم می‌آورد؛
۳) از میان رفتن تعادل: جنگ؛
٤) قهر ۲: دشمن شکست می‌خورد؛

۵) تعادل ۲: صلح و شرایط جدید (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۱۰-۱۱). بر این اساس ممکن است داستان از یک تا چندین پی‌رفت تشکیل شده باشد. در برخی از داستان‌ها شاید شاهد یک پی‌رفت کامل نباشیم؛ اما بنابر آنچه تودورف در نظر دارد، معمولاً یک پی‌رفت کامل، پنج گزارهٔ یادشده را در بر می‌گیرد. در هر دو حکایت تحلیل‌شده از *عجایب‌نامه*، شاهد چارچوب و بخشی از پنج گزارهٔ نامبرده هستیم.

تحلیل این دو حکایت برپایهٔ الگوی روایی تودوروف نشان می‌دهد که معنای دو حکایت در قالب دو دستورپایهٔ روایتی و در قالب پی‌رفت‌هایی متفاوت ارائه می‌شود که می‌توان آنها را به این ترتیب خلاصه کرد: در حکایت نخست، شخصیت اصلی حکایت در وضعیتی (فقر) زندگی می‌کند که آن را نمی‌خواهد. بنابراین وضعیت دیگری (ثروتمندی) را جست‌وجو می‌کند و سرانجام کامیاب می‌شود.

در حکایت دوم، شخصیت‌های اصلی حکایت منکر وجود دیوان هستند. آنها از تعریف اشخاص دیگر دربارهٔ وجود دیوان تحت تأثیر قرار می‌گیرند و به دنبال مشاهدهٔ آن برمی‌آیند. درواقع می‌خواهند نادانی خود دربارهٔ چیزی را به دانایی تبدیل کنند. سرانجام به درک وجود دیوان در زمین می‌رسند.

هر دو حکایت در قالب پی‌رفت‌های متفاوت ارائه می‌شود؛ اما نتیجهٔ نهایی آن دو یکسان است؛ زیرا جست‌وجوی شخصیت‌ها باعث می‌شود که آنها بتوانند بر قانون نانوشته‌ای که در متن حضور دارد، غلبه کنند و مطلوب خود (ثروت و دانایی) را بیابند؛ به عبارت دیگر، در این دو روایت، توانایی شخصیت‌ها (روحیهٔ جست‌وجوگری آنها) در غلبه بر وجه الزامی یا گفتمان غالبی که به‌صورت نانوشته در متن حضور دارد، موجب تحقّق یافتن خواستهٔ شخصیت‌ها (وجه تمنایی) می‌شود و درنتیجه، متن‌های دو حکایت با گزارهٔ «یافتن» به پایان می‌رسد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش به تحلیل دو حکایت از حکایات *عجایب‌نامهٔ* همدانی براساس روایت‌شناسی ساختارگرای تودوروف پرداخته که نمایانگر چگونگی ارائهٔ معنا در متن است. این بررسی نشان می‌دهد معنای متن در قالب دو دستورپایهٔ روایتی و در قالب پی‌رفت‌هایی ارائه می‌شود که می‌توان آنها را به این ترتیب خلاصه کرد: در حکایت نخست و سلسلهٔ اول از حکایت دوم، شخصیت‌های اصلیِ هر دو حکایت در وضعیتی زندگی می‌کنند که آن را دوست ندارند؛ بنابراین وضعیت دیگری را جست‌وجو می‌کنند و سرانجام موفق می‌شوند؛ اما این وضعیت برای شخصیت سلسلهٔ دوم حکایت ۲ برعکس است؛ زیرا او نمی‌تواند مطلوب خود را (نابودی دیوها) بیابد؛ به عبارت دیگر، در این بخش از روایت ناتوانی شخصیت در غلبه بر «وجه الزامی» یا گفتمان غالبی که به‌صورت نانوشته در متن حضور دارد، موجب تحقق نیافتن خواست شخصیت (وجه تمنایی) می‌شود و درنتیجه متن با گزارهٔ «نیافتن» به پایان می‌رسد. درمجموع در روایت هر دو حکایت، ساختار منسجمی وجود دارد که با وضعیت پایداری شروع می‌شود و با ادامهٔ داستان به اوج خود می‌رسد. ساختار پیرنگ دو حکایت، به‌سبب اینکه حوادث آنها براساس روابط علّی و معلولی و زمان خطّی پیش می‌رود، ساده و متناسب با شخصیت حکایات طراحی شده است. در این حکایت‌ها ابتدا وضعیت متعادل برقرار است و کنش شخصیت‌ها باعث برهم‌خوردن این تعادل می‌شود. پس از پشت سر گذاشتن حوادث، وضعیت پایدار تازه‌ای شکل می‌گیرد و سرنوشت شخصیت‌های حکایات مشخص می‌شود. ازاین‌رو هر دو حکایت دارای توالی زنجیره‌ای است؛ همچنین از زمان گاهنامه‌ای برخوردار است و پیرنگ بسته دارد. تحلیل ساختاری طرح دو حکایت نامبرده برای

دست‌یابی به شبکهٔ ساخت‌مند پی‌رفت‌ها، این نتایج را به دست داد:

۱) هر دو حکایت از دو پی‌رفت بنیادی (سلسله) یا اصلی تشکیل شده است. حکایت اول ۹ پی‌رفت فرعی و حکایت دوم ۱٦ پی‌رفت فرعی را در خود جای داده است.

۲) غالب پی‌رفت‌ها از پنج قضیّهٔ معروف الگوی روایی تودوروف در نحو داستان تبعیّت می‌کند.

۳) گزاره‌های تشکیل‌دهندهٔ پی‌رفت‌ها در بسیاری از موارد، گزاره‌های کنشی است و از اعمال شخصیت‌های داستانی حاصل می‌شود.

٤) نسبت گزاره‌های وصفی به گزاره‌های کنشی (فعلی) کمتر است.

٥) نظم علّی و معلولی در حوادث هر دو حکایت حاکم است و ترکیب پی‌رفت‌ها به‌صورت زنجیره‌سازی است که به منطقی‌بودن خطّ سیر حوادث داستانی، ساخت‌مندبودن شبکهٔ پی‌رفت‌ها و درنهایت اقناع مخاطب می‌انجامد.

پی‌نوشت‌ها

۱. عجایب‌نامه گونه‌ای از ادبیات شفاهی است که در قالب شگفتی‌های جهان در میان مردم رایج بوده است و سپس به شکل نوشتار درآمد و سرانجام به یک ژانر یا گونهٔ ادبی تبدیل شد (حرّی، ۱۳۹۰: ۱٤۱).

۲. پی‌رفت (sequence): به توالی منطقی چند کارکرد گفته می‌شود که در جایگاه واحد اساسی به آن توجه می‌شود. برمون هر پی‌رفت را ناشی از حرکتی می‌داند که از موقعیت تعادل به‌سوی بی‌تعادلی و بازگشت دوباره به‌سوی تعادل شکل می‌گیرد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱٤۱-۱۳۸).

منابع

۱- ابراهیمی، معصومه (۱۳۹۱). «مطالعهٔ تطبیقی دیوها و موجودات مافوق طبیعی در عجایب‌المخلوقات»، *ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ٦، ۱-۲۹.

۲- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: کانون اندیشهٔ ادارهٔ کل پژوهش‌های سیما.

۳- احمدی، بابک (۱۳۷٥). *درس‌های فلسفهٔ هنر*، تهران: مرکز، چاپ دوم.

٤- اخوّت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

٥- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه، چاپ دوم.

٦- بارت، شکلوفسکی و دیگران (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*، گردآوری مارتین مکوئیلان، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، تهران: مینوی خرد.

۷- براتی، پرویز (۱۳۸۸). *کتاب عجایب ایرانی: روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها*، تهران: افکار.

۸- برتنس، هانس (۱۳۸٤). *مبانی نظریّه ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

۹- تایس، لیس (۱۳۸۷). *نظریّه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

۱۰- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه، چاپ دوم.

۱۱- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

۱۲- حرّی، ابوالفضل (۱۳۹۰). «عجایب‌نامه‌ها به‌منزلهٔ ادبیّات وهمناک»، *نقد ادبی*، دورهٔ ٤، شمارهٔ ۱۵، ۱۳۷-١٦٤.

۱۳- زمرّدی، حمیرا؛ مهری، فاطمه (۱۳۹۳). «عجایب‌نامه‌ها و متون عجایب‌نامه‌ای: معرفی ساختار متن‌ها»، *فصلنامهٔ تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال هفتم، شمارهٔ چهارم (پیاپی ۲٦)، ۳۳۹-۳٥٤.

١٤- سلدن، رمان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۵- طوسی، محمّد بن محمود (۱۳۸۲). *عجایب المخلوقات*، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: علمی فرهنگی، چاپ دوم.

١٦- مک کاریک، ایرنا ریما (١٣٨٤). *دانشنامه نظریّه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۱۷- همدانی، محمد ابن محمود (۱۳۹۵). *عجایبنامه* [عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات]، ویرایش جعفر مدرّس صادقی، تهران: مرکز، چاپ چهارم.

18- Prince, Gerald (2003). A Dictionary of Narratology.

19- Von Hees, Syrinx (July 2005). A Critique and Re-Reading of ʿAğāʾib Literature. In: The Astonishing, Vol. 8, No. 2, P. 101-120.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی