

عجایب‌نامه‌ها به منزله ادبیات و همناک با نگاهی به برخی حکایت‌های کتاب **عجایب هند**

ابوالفضل حری *

مربی زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک

چکیده

این مقاله عجایب‌نامه‌نویسی را به منزله نوشتار و همناک بررسی می‌کند. پرسش مقاله این است که چگونه می‌توان (و یا نمی‌توان) عجایب‌نامه‌ها را به منزله نوشتار و همناک قلمداد کرد؟ ابتدا به پیشینه بحث عجایب‌نامه‌ها و ادبیات و همناک اشاره می‌شود. در ادامه، واژگان عجایب و همناک تبارشناسی می‌شود و از خاستگاه‌های مذهبی، تاریخی و اجتماعی هر دو، ذکر به میان می‌آید. و همناک زاده و هم و خیال است و در او هام ذهنی ریشه دارد؛ عجایب‌نامه‌ها برآمده از واقعیت، و حاصل نگاه دقیق مشاهده‌گر است. در بخشی از مقاله، رویکرد ساختاری تودروف در عجایب‌نامه‌های داستانی، مقابله و بررسی تطبیقی می‌شود و نتیجه‌ای که به دست می‌آید این است که برخی حکایات **عجایب هند** با انواع پنج‌گانه شگفت و همناک در دسته‌بندی تودروف همخوانی دارند. در پایان نیز به چندین یافته اشاره می‌شود. در مجموع، عجایب‌نامه‌ها از برخی جهات با ادبیات و همناک همخوانی دارند و از برخی جهات نیز همخوانی ندارند.

واژه‌های کلیدی: ژانر، عجایب‌نامه‌نویسی، و همناک، شگفت، شگرف، تودروف، **عجایب**

هند.

مقدمه

ادبیات را به دو گونه کلی محاکاتی و غیرمحاکاتی تقسیم می‌کنند. ادبیات محاکاتی از واقعیت عینی و مصداق‌پذیر تقلید می‌کند و ادبیات غیرمحاکاتی هم واقعیت عینی و مصداق‌پذیر را تغییر می‌دهد. ادبیات غیرمحاکاتی و انواع آن- که به‌طور کلی آن را به ادبیات فانتزی می‌شناسند- گرچه دراصل با آن متفاوت است، در منابع و آثار ادبی هر ملتی سابقه دارد. قدمت این نوع ادبیات به دیربگی ادبیات محاکاتی است. در ایران، نوعی ادبیات غیرمحاکاتی که از قرن پنجم به بعد به‌منزله گونه‌ای ادبیات نوشتاری مرسوم بوده، عجایب‌نامه‌نویسی است. این گونه نوشتاری طبیعت‌مبنا به ادبیات علمی نیز شهرت دارد و گونه‌ای نوشتار ترکیبی است که در آن، گزارشگر از شگفتی‌های عالم آفاق و انفس یا «بر و بحر»، «صور اقالیم» و «طبایع موجودات»، شرحی تاریخی، شبه‌مستند و پیچیده در لفافه‌ای از اوهام، تصورات و باورداشت‌های مردم زمانه ارائه می‌دهد.

با اینکه در ایران، این گونه نوشتاری دیرینه‌سال است، در بررسی نظام‌مند آن به‌منزله ژانری ادبی، جز مقدمه‌های عالمانه‌ای که مصححان بر این آثار نوشته‌اند و به برخی نکات دستوری و زبانی آن‌ها اشاره کرده‌اند، کاری درخور انجام نگرفته است. به‌نظر می‌آید در پرتو مطالعات جدید ادبی و به‌ویژه از دیدگاه ژانر روایی و همناک که تودروف از میان دیگران آن را صورت‌بندی و طرح‌پردازی کرده، بتوان از دیدگاه تازه‌تر و امروزی‌تری به این آثار نگریست و ویژگی‌های صوری و متنی آن‌ها را برآفتاب کرد. با این‌همه، مسئله این است که چگونه می‌توان (یا نمی‌توان) عجایب‌نامه‌ها را به‌منزله ادبیات و همناک قلمداد کرد؟

پیشینه مطالعاتی بحث

سیر تکوین و تطور عجایب‌نامه‌نویسی به‌منزله نوشتاری مکتوب در سنت ادبی ایران، سوای مقدمه‌هایی که مصححان بر این آثار نوشته‌اند، در کتاب‌ها و مقاله‌های گوناگون از جمله سلطانی (۱۳۸۵)، پرویزی (۱۳۸۶) و براتی (۱۳۸۸) آمده است. سلطانی در مقاله خود سیری تاریخی از انواع عجایب‌نامه‌ها ذکر کرده است. او از اولین

عجایب‌نامه‌ها شروع کرده و پس از اشاره به نام کتاب و مؤلف، مختصری درباره کتاب توضیح داده؛ اما به مباحث نظری مربوط به عجایب‌نامه‌ها هیچ اشاره‌ای نکرده است. در اینجا به نام برخی از این عجایب‌نامه‌ها، بدون ترتیب تاریخی، اشاره می‌کنیم: **عجایب عالم** اثر ابوالمؤید بلخی (این کتاب را **عجایب البلدان**، **عجایب الاشیاء** و **عجایب الدنيا** نیز نامیده‌اند)؛ **عجایب هند** نوشته ناخدا بزرگ شهریار رامهریزی در نیمه اول قرن چهارم؛ **تحفة الغرائب** اثر محمدبن ایوب طبری ریاضی‌دان قرن پنجم؛ از معروف‌ترین عجایب‌نامه‌ها، کتاب **عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات** تألیف محمدبن محمود همدانی و دراصل، محمدبن محمودبن احمد طوسی است. از این کتاب دو ویرایش در دست است: یکی را منوچهر ستوده در سال ۱۳۴۵ به چاپ رسانده و دیگری را مدرس صادقی با نام **عجایب‌نامه** منتشر کرده و به محمدبن محمد همدانی نسبت داده است. پرویزی (۱۳۸۶) نیز در مقاله‌اش به سیر تصویرنگاری در عجایب‌نامه‌ها اشاره کرده و از این رهگذر، برخی تصاویر استاد محمد سیاه‌قلم را در کتابی که دکتر آژند نگاشته، بررسی کرده است.

مباحث نظری درباره عجایب‌نامه‌نویسی به کتاب ایروین (۱۳۸۳)، مقاله دوپلر^۱ (1976) و کتابراتی (۱۳۸۸) محدود می‌شود. ایروین در کتابش اشاره می‌کند که در سرزمین‌های اسلامی در سده‌های میانه، گرایش به فانتزی چنان شایع بود که موجب پدید آمدن نوع ادبی خاصی به نام عجایب شد. مقاله دوپلر (1976) در **دانشنامه جهان اسلام**، یگانه مقاله‌ای است که سیری تاریخی از عجایب‌نامه‌نویسی ارائه کرده و برای اولین بار، این نوشتار را ژانر نامیده؛ هرچند در چندوچون آن بحث نکرده است. رُی مظهره (1997) نیز در مقاله خود مبحث عجایب را در **هزار و یک شب** بررسی کرده است.

براتی عجایب‌نامه‌ها و به‌ویژه عجایب‌نامه‌ای قرن‌هفتمی را که خود تصحیح کرده و در پاره دوم کتاب آورده است، ژانری ادبی ندانسته؛ بلکه به تعبیر ژنت، «وجه» یا شکل ساده بیان ادبی برشمرده است (براتی، ۱۳۸۸: ۴۷). درست است که عجایب‌نامه‌ها بیاناتی ادبی‌اند؛ اما شکل ساده و ابتدایی ندارند. براتی به نقل از ژنت، وجه را شامل «روایتگری» و «سخن» دانسته؛ اما در این باره توضیح نداده است (همان‌جا).

اما پیشینه بحث درباره ادبیات وهمناک اندکی فرق می‌کند. در این زمینه، به دو نوع پیشینه می‌توان اشاره کرد. یکی، پیشینه‌ای که به خود آثار اصلی ادبیات غیرمحاکاتی، فانتزی و فانتاستیک می‌پردازد. این دسته آثار در مغرب‌زمین در قالب کتاب‌ها و گلچین‌های ادبی و مجلات منتشر شده و یا می‌شوند و در ایران نیز در قالب عجایب‌نامه‌ها به زیور طبع آراسته شده‌اند. نوع دوم پیشینه که بیشتر تحلیلی-انتقادی است، در غرب سنتی دیرپا دارد؛ به‌ویژه اینکه سیر انتشار این آثار در نیمه دوم قرن بیستم رشد فزاینده‌ای داشته است. در ایران به‌جز تصحیح انتقادی عجایب‌نامه‌ها که با مقدمه‌های مصححان همراه بوده، کار چشمگیری در باب آثار وهمناک روایی کهن و معاصر فارسی انجام نگرفته است.

این پیشینه در ایران دو نوع آبخور دارد: اول، ترجمه آثار تحلیلی مغرب‌زمین درباره فانتزی/فانتاستیک به زبان فارسی است که *فصلنامه سینمایی فارابی* (۱۳۸۳) با انتشار مجموعه مقاله اغلب ترجمه‌شده درباره فانتزی/علمی-تخیلی/کامیک استریپ، در این زمینه همچنان پیشگام است. سیر انتشار این نوع مقاله‌ها در شماره‌های بعدی و به‌ویژه شماره ۵۵ این فصلنامه که درباره عجیب‌الخلقه‌هاست ادامه می‌یابد. دومین آبخور به تألیف مقاله‌های پراکنده در مجلات داخلی برمی‌گردد. مقاله خوزان (۱۳۷۰) با عنوان «ژانر وهمناک» در این زمینه همچنان پیشنهاد است. در این مقاله، خوزان رویکرد ساختاری تودروف به فانتاستیک را در داستانی از *هفت گنبد نظامی* و داستانی از کتاب *فرج بعد از شدت* (تنوخی، قرن هفتم) به کار می‌بندد. حری (۱۳۸۵) از زاویه‌ای دیگر، همین رویکرد را در این دو داستان می‌کاود. حری (۱۳۸۷) همین رویکرد را دقیق‌تر و مفصل‌تر در برگزیده‌ای از داستان‌های *فرج بعد از شدت* بررسی می‌کند. مسعودی (۱۳۸۷) در کتاب *مقدمه‌ای بر فانتزی* - که اغلب گردآوری مطالبی است که پیشتر در *فصلنامه فارابی* منتشر شده‌اند - دوره‌های تاریخی، قلمرو و زیرگونه‌های فانتزی را در ادبیات با بررسی کلی *مسوخ کافکا* و *آلیس در شگفت‌زار* و در ادبیات نمایشی با بررسی نمایش *پرگنت* اثر ایسن پی می‌گیرد. براتی (۱۳۸۸) در کتاب *روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها*، نگاهی گذرا به ادبیات فانتاستیک انداخته؛ اما آن را در متن عجایب‌نامه‌ای قرن هفتمی که خود تصحیح کرده و در پاره دوم کتاب آورده،

به‌طور دقیق اعمال نکرده است. مهم‌ترین ایراد کتاب براتی این است که عجایب‌نامه‌ها را- که نوعی ادبیات علمی و خبری‌اند- با ادبیات فانتاستیک روایی مورد اشاره تودروف خلط کرده است.

درآمدی بر عجایب‌نامه‌نویسی

میل به رمز و رازها و کشف ناشناخته‌ها و به‌ویژه برگزشتن از امر واقع و ورود به اقلیم‌های وهم و خیال، از دیرباز با انسان هم‌نشین بوده است. کمتر یافت می‌شوند مردمانی که به این میل فطری نپرداخته و یا آن را به‌نحوی تجربه نکرده باشند. با نگاهی به فرهنگ و ادبیات ملل مختلف، می‌توان نمونه‌های بسیاری از این میل فطری را نشان داد. اسطوره‌ها و افسانه‌ها اولین خاستگاه بروز این میل و ذائقه‌اند و مردمان هر عصر و فرهنگی به‌نوعی از طریق اسطوره‌ها و افسانه‌ها این میل را نمایانده‌اند. بخشی از آثار فرهنگ شفاهی ملل، تجلی و نمودهای این میل را در قالب افسانه‌ها، داستان‌ها و خیال‌پردازی‌ها ثبت و ضبط کرده‌اند.

در ادبیات شفاهی و مکتوب ایرانی به برخی از این خیال‌پردازی‌ها برمی‌خوریم. در واقع، این نوع خیال‌نگاری که به خلق دنیایی بکر و آکنده از شگفتی‌های عالم آفاق و انفس و یا «برّ و بحر»، «صوّر اقلیم» و «طبایع موجودات» منجر شده، بخشی از سنت ادبیات شفاهی و به‌ویژه مکتوب ایرانی است که اغلب از آن با عنوان عجایب‌نامه‌نگاری یاد می‌کنند. سنت نوشتاری عجایب‌نامه‌ها در قرن پنجم هجری (یازدهم میلادی) سربرآورد و در همین قرن به‌سرعت رشد کرد و بالید. به گفته دابلر، در قرن ششم این‌گونه گزارش‌های جانورشناختی، قوم‌شناختی، دیرینه‌شناختی و غیره به‌گونه خاص ادبی به‌ویژه در کتاب *تحفة الالباب* ابوحامد اندلسی بدل می‌شود (203: 1976).

اما عجایب‌نامه‌نگاری پیش از آنکه به‌منزله سنتی نوشتاری و یا ژانری ادبی (اگر اصلاً بتوان عنوان ژانر را بر آن گذاشت) رواج پیدا کند، در قالب شگفتی‌های جهان طبیعی و عجایب برّ و بحر در میان مردم رایج بوده است. حتی می‌توان گفت خاستگاه برخی از این عجایب، آموزه‌های دینی و به‌ویژه قرآن است. در بسیاری از قصص قرآنی از جمله داستان‌های سوره کهف، می‌توان به بسیاری از این شگفتی‌ها و عجایب-

دست کم برای بشر معمولی - اشاره کرد. افزون بر خاستگاه مذهبی این عجایب‌نامه‌ها، می‌توان به شگفتی‌های بی‌شماری اشاره کرد که در کتاب‌های علوم طبیعی و از جمله رساله‌ها و کتاب‌های جغرافیا آمده است. برخی نیز عجایب‌نامه‌ها را متأثر از طبیعیات ارسطویی می‌دانند که از راه ترجمه آثار یونانی و سریانی به زبان عربی و از عربی به فارسی رواج یافته‌اند. دابلر در توضیح رواج این سنت نوشتاری در کتاب‌های جغرافی عربی‌زبان به این نکته اشاره می‌کند که در ادبیات کلاسیک عربی میان دانش و خلاقیت زیبایی‌شناسانه نوعی توازن برقرار است. هنگامی که این توازن در پی افول ادبیات کلاسیک برهم می‌خورد، نویسندگان از علم سرخورده می‌شوند؛ از این رو عجایب‌نامه‌ها در جغرافی‌نگاری‌های تا قرن هشتم (چهارده میلادی) به اوج شکوفایی خود می‌رسند (Ibid). در اینجا مجال نیست که صحت و سقم این ادعا را اثبات کنیم؛ اما این نکته مسلم است که این عجایب‌نامه‌ها - که گونه‌ای منحصربه‌فرد از دانش‌نامه‌های علوم طبیعی هستند - رایج‌ترین صورت‌های نوشتاری جهان اسلام در قرون وسطی به‌شمار می‌آیند.

عجایب‌نامه‌ها را به سه دسته غیرروایی (جنبه گزارشی و توصیفی صرف دارد و وجوه داستانی و روایتی در آن غالب نیست)، روایی (امور شگفت را در قالب گزارشی داستانی ارائه می‌دهد) و ترکیبی از روایی - غیرروایی تقسیم می‌کنند. در گونه اول که به نوعی دانشنامه طبیعی و جغرافیایی به‌شمار می‌آیند، گزارشی به‌نسبت دقیق از شگفتی‌های اعیان طبیعت مانند صور فلکی، مکان‌ها، جمادات، نباتات و حیوانات ارائه می‌شود. کتاب *عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات* و همچنین *عجایب البلدان* - که به *عجایب الاشیاء* و *عجایب الدنيا* نیز شهرت دارد - اثر ابوالمؤید بلخی، از آثار دسته اول هستند. در دسته دوم، امور غریب در قالب داستان‌ها و روایت‌های راست و ناراست و یا واقعی و تخیلی به همراه باورها و پنداشت‌های اقوام و ملل مختلف بازگو می‌شود. *عجایب هند* اثر ناخدا بزرگ‌بن شهریار رامهرمزی (نیمه اول قرن چهارم هجری) از جمله این آثار است. در نوع سوم نیز گزارش توصیفی نویسنده از اعیان طبیعت با برخی حکایات و روایت‌پردازی‌های خیالی همراه است.

برای نمونه، طوسی **عجایب‌نامه** اش را در ده رکن و قانون نگاشته و ذیل برخی رکن‌ها، مطالبی را در چند باب آورده است؛ از آن جمله است: ۱. عجایب اجرام سماوی، فرشتگان، قطبین، سیارات و کرات، آفتاب، ماه، خواص کواکب و بروج دوازده‌گانه؛ ۲. عجایب پدیده‌هایی که میان آسمان و زمین به وقوع می‌پیوندند و عجایب آتش؛ ۳. عجایب زمین: دریاها، رودها، چشمه‌ها، چاه‌ها، زمین و اقلیم آن، کوه‌ها، سنگ‌ها، جواهرات و صخره‌ها؛ ۴. عجایب کشورها و اقلیم‌ها، مساجد و کلیساها؛ ۵. عجایب درختان، میوه‌ها و علف‌ها؛ ۶. عجایب صورت‌ها، اشکال منقوره و منقوشه، طلسم‌ها، مجسمه‌ها، قبور پیامبران و پادشاهان و گنجینه شاهان؛ ۷. عجایب شرف انسان و آفرینش وی: عقل، روح، ارواح حیاتی، طبقات مردم، اقوام، عقاید، قبیله‌ها و اقشار نجبا، نبوت، کیمیا، طب (خواص و طرز کار بدن، تغذیه و علم مولد)، جبر و اختیار، علم نفس، تعبیر رؤیا، بعثت و قیامت؛ ۸. عجایب موجودات ماورای طبیعی: اجنه، اشباح، عفریت‌ها، غول‌ها، نسناس و...؛ ۹. عجایب پرندگان (مرغان)؛ ۱۰. عجایب جانوران: انواع آن‌ها، جانوران وحشی، دریایی، مارها و زهرها (طوسی، ۱۳۴۵: ۱۹-۲۰).

همان‌گونه که پیداست، طوسی در کتابش که به‌نوعی **عجایب‌نامه** روایی- 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. اما نکته اینجاست که ویژگی‌های داستانی در این کتاب وجه غالب ندارد؛ به‌دیگر سخن این حکایات- حداکثر- گزارشی توصیفی از اموری شگفت‌اند. برای نمونه، طوسی ذیل **عجایب خورشید** و ویژگی‌های آن، حکایت زیر را شاهد مثال آورده است:

گویند کی در حدود مغرب حیوانی است چون آفتاب برآید حالی بچه بزاید و بچه را در آفتاب نهد به‌یک‌روز بزرگ گردد، چون آفتاب فرورود بمیرد و بچه آبستن گردد، دیگر روز کی آفتاب برآید بمیرد، عمر وی یک شب و دو روز بود (همان، ۵۰).

اما در آثار دسته دوم، دیگر از شگفتی‌های اعیان طبیعت و ثبت و ضبط اسامی دقیق مکان‌ها و موقعیت‌ها خبری در میان نیست؛ بلکه آنچه اهمیت می‌یابد، تاریخ/ جغرافی‌نگاری داستانی و یا داستان‌وارگی^۲ و روایت‌مداری^۳ تاریخ و جغرافیاست در قالب مجموعه‌قصه‌های راست و ناراستی که به‌طرزی ابتدایی در **عجایب هند** خودنمایی می‌کنند و در مجموعه سفرهای سندباد بحری در **هزار و یکشب** - که اقتباسی ادبی از گزارش‌های ناخدا رامهرمزی است - به اوج زیبایی و خلاقیت ادبی می‌رسند.

در این جستار مجال است که به دسته دوم بپردازیم. در مجموع، آنچه درباره این عجایب‌نامه‌ها می‌توان گفت این است که در این گونه نوشتاری مرز میان امر واقع - که به حدس نزدیک‌به‌یقین در علوم طبیعی ریشه دارد - و خیال - که به‌احتمال برآمده از امری غیرطبیعی است - درهم شکسته می‌شود و همین سرپیچی از قوانین طبیعی و ورود به حوزه وهم و خیال است که عجایب‌نامه‌ها را هم‌ارز گونه نوشتاری غیرمحاکاتی و به تعبیر تودروف، نوشتار وهمناک قرار می‌دهد؛ هرچند عجایب‌نامه‌ها با ژانر وهمناک تفاوت‌هایی دارد که در زیر به آن اشاره خواهیم کرد. البته، در اینجا یادآوری این نکته ضروری است که عجایب‌نامه‌ها را - بی‌آنکه خواسته باشیم بیش از حد موشکافی کنیم - «ادبیات» در گسترده‌ترین و رایج‌ترین معنای آن مستفاد کرده‌ایم که همان آثار خیال‌برانگیز مفرح لذت‌بخش هستند.

تبار واژه عجایب

تمام امور واقعی و غیرواقعی که باعث حیرت و تعجب شوند، جزء عجایب‌اند. این واژه را معمولاً در اشاره به شگفتی‌های هفت‌گانه جهان نیز به‌کار می‌برند. این واژه و مشتقات آن در قرآن به‌کار رفته است. از داستان‌های معمایی قرآنی که اتفاقاً خود قرآن آن را از «عجایب» می‌نامد، داستان‌های سوره کهف است؛ از جمله یاران غار، باغداران دارا و ندار، موسی و خضر، و ذوالقرنین و ماجراهایی عجیبی که او از سر می‌گذراند. قزوینی در مقدمه اول کتاب خود در مورد واژه «تعجب» می‌نویسد: «تعجب، دهشتی است که عارض می‌شود انسان را از آنکه چیزی بیند و سبب آن را ندیده باشد [؟]؛ شگفت ماند از آن، قبل از آن که سبب آن دانسته باشد [؟] پس از آن اگر او را معلوم

شود.» (۱۳۶۱: ۱۰). قزوینی برای تبیین این تعریف، از شگفتی‌های زنبور عسل شاهد مثال می‌آورد. او در باب امر غریب هم می‌نویسد: «امری باشد که مثل آن کم واقع شود و مخالف عادات بود یا تأثیر نفوس باشد یا تأثیر امور فلکی یا تأثیر اجرام عنصری.» (همان، ۱۴). نکته جالب این است که تعریف‌های قزوینی از تعجب و امر غریب با آنچه تودروف آن را شگرف^۴ و شگفت^۵ می‌داند، همخوانی بسیاری دارد. ما نیز در ورود به بحث وهمناک به آن خواهیم پرداخت.

تعیین ژانر متون ادبی^۶

تاکنون، ژانرهای ادبی را از دیدگاه‌های نظری گوناگونی بررسی، و صاحب‌نظران بسیاری درباره گونه‌های مختلف ادبی اظهار نظر کرده‌اند. دلیل این امر آن است که تعیین نوع ادبی هر متنی به عوامل گوناگونی بستگی دارد و همین تنوع عوامل است که دسته‌بندی انواع ادبی را گونه‌گون کرده است. در این میان دو الگو با معیارهای مختلف، شایان ذکرند. این دو الگو از این رو اهمیت دارند که در تعیین نوع ادبی وهمناک که محل بحث کنونی است، نقطه عزیمت مناسبی به‌شمار می‌آیند.

الگوی اول که بر معیار واقع‌گرایی استوار است، دو نوع ادبیات را از هم تفکیک می‌کند: ادبیات محاکاتی^۷ و غیرمحاکاتی یا به تعبیری ادبیات فانتزی؛ یعنی ادبیاتی که از واقعیت عینی و ملموس «تقلید» می‌کند و ادبیاتی که واقعیت ملموس را «تغییر» می‌دهد. به دیگر سخن، هرگونه دور شدن از واقعیت و تغییر حقایق ملموس که مورد قبول همگان است، فانتزی نام دارد. هیوم^۸ معتقد است:

فانتزی شامل تخطی از آن چیزی است که آدمی معمولاً به‌عنوان حقایق ملموس [فیزیکی] می‌شناسد... و نیز نوآوری‌های تکنیکی یا اجتماعی که هنوز به وقوع نپیوسته‌اند، جهان‌ها و کائناتی که جای یکدیگر را می‌گیرند و داستان‌هایی که اعجازشان «واقعی» به حساب می‌آید (معجزات و هیولاهایی که زمانی مورد اعتقاد بوده‌اند) (1984: 22).

بر اساس این دیدگاه، به نظر می‌آید برخی عجایب‌نامه‌ها که گزارشی واقعیت‌بنیاد از اعیان طبیعت ارائه می‌دهند، محاکاتی هستند. آن دسته هم که مشاهدات واقعی را در

پرده‌ای از اوهام و خیال و داستان‌پردازی ارائه می‌دهند، غیرمحاکاتی‌اند (اگر نه فانتزی، به تعبیر هیوم). زگورزلسکی^۹ چنین استدلال می‌کند:

افکار عمومی تمام آثاری را که واقع‌گرا نباشند، ادبیات وهمناک تلقی می‌کنند. دلالت ضمنی این سخن این است که هر اثر داستانی که با تجربه بین‌الذهانی خوانندگان از واقعیت پیرامونی زندگی خود همخوانی پیدا نکند، لاجرم عنصری وهمناکی است و از این رو، هرچه عناصر وهمناک اثری ادبی بیشتر باشد، آن اثر با مقوله ادبیات وهمناک همخوانی زیادتر دارد (1984: 299).

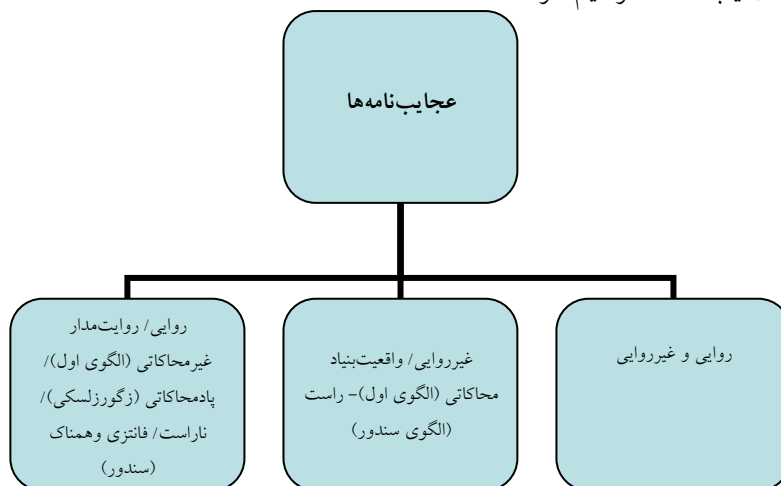
از این رو، به نظر می‌آید کتابی مانند *عجایب هند* ناخدا رامهرمزی که با تجربیات بین‌الذهانی خوانندگان از وقایع پیرامونی زندگی مطابقت ندارد، ادبیات وهمناک به‌شمار می‌آید. همچنین، زگورزلسکی میان محاکاتی و غیرمحاکاتی / فانتزی، دو نوع ادبیات دیگر را تشخیص می‌دهد: ادبیات پیرامحاکاتی^{۱۰} و ادبیات پاد / ضد محاکاتی^{۱۱}. در این چهار نوع ادبیات یعنی محاکاتی، پیرامحاکاتی، پادمحاکاتی و غیرمحاکاتی، فرض بر این است که توانش زبانی خواننده مستتر است که دانش و شناخت او را درباره جهان تجربی تعیین می‌کند. با این فرض:

ادبیات محاکاتی، نظم جهان تجربی را در جهان داستانی جست‌وجو کرده و وانمود می‌کند جهان داستانی رونوشت و محاکات جهان تجربی است. ادبیات پیرامحاکاتی نظم داستانی را برگردان یا ترجمه تمثیلی یا استعاری نظم جهانی می‌داند؛ ادبیات پادمحاکاتی جهان داستانی را با ابعاد جادویی یا فراطبیعی درهم آمیخته و الگویی متفاوت از واقعیت ارائه می‌دهد که فرض می‌شود تصویر حقیقی جهان است؛ ادبیات وهمناک نیز نظم تجربی را روبه‌روی نظم متفاوت قرار می‌دهد (Ibid, 302).

از این حیث، عجایب‌نامه‌های دسته دوم ذیل آثار پادمحاکاتی نیز قرار می‌گیرند که در آن، جهان واقعی و جهان داستانی متأثر از پندار و خیال، درهم تنیده می‌شوند.

الگوی دوم تعیین نوع ادبی را - که گوشه چشمی نیز به نقش خواننده دارد - سندور^{۱۲} ارائه می‌دهد. سندور با توجه به معیار حقیقت‌مانندی^{۱۳} (یعنی میزان شباهت با جهان واقع) ادبیات را به سه گونه راست^{۱۴}، ناراست^{۱۵} و معمایی^{۱۶} تقسیم می‌کند. داستان راست به‌گونه‌ای است که باور می‌شود به‌واقع اتفاق افتاده است و کارگزاران و

کنش‌های آن واقعی است؛ داستان ناراست باور نمی‌شود به‌واقع رخ داده باشد؛ داستان معمایی نیز از آن‌رو معمایی است که طبق تعریف، کارگزاران واقعی دارد ولی تا بدانجا که به جهان فیزیکی مربوط می‌شود، کنش‌های آن ناممکن است (Sandor, 1991: 340). داستان ناراست یا دروغین است یا فانتزی. داستان دروغین که نقطه مقابل داستان راستین است، به شرطی دروغ است که ابتدا ادعا شود حقیقت دارد؛ اما بعد دروغین‌بودنش اثبات شود. داستان ناراست اگر دروغین نباشد، فانتزی است و از این نظر، فانتزی نقطه مقابل محاکات است که پیشتر از آن سخن گفتیم. سندور این نوع فانتزی را به پنج نوع فرعی تقسیم می‌کند: فانتزی واقع‌گرا، رمانتیک، وهمناک، بی‌معنا^{۱۷} و تمثیلی^{۱۸}. از این نظر، با توجه به این دو الگو، شاید بتوان نمودار زیر را برای تعیین ژانر عجایب‌نامه‌ها ترسیم کرد:



البته، این الگوها جامع به‌نظر نمی‌آیند؛ اما برای ورود به حیطه وهمناک کارسازند.

تبارشناسی واژه وهمناک

معادل فروید برای شگرف، واژه آلمانی *das unheimlich* است. تودروف در زبان فرانسه، معادل *l'etrange* را به‌جای آن پیشنهاد می‌کند (30: 1975) که معادل *strange* در زبان انگلیسی است و مترجم انگلیسی کتاب تودروف آن را به *uncanny* ترجمه

کرده است (Ibid, 41). فرهنگ معاصر هزاره معادل‌های «غیرطبیعی، غیرعادی، غریب، عجیب، مرموز و ناشناخته» را برای آن آورده است (حق‌شناس، ۱۳۸۰: ۱۸۴۲). «فانتاستیک از واژه لاتین phantasticus (که خود از واژه یونانی *φανταζω* گرفته شده) به معنای مرئی‌سازی یا تجلی می‌آید.» (Jackson, 1981: 13). به نظر می‌رسد در زبان فارسی، معرفی معادلی که این معناها را دربرگیرد، اندکی دشوار است. فرهنگ‌های زبان فارسی از جمله هزاره معادل‌های «خیالی، تخیلی، غیرواقعی، واهی، موهوم، عجیب، باورنکردنی، افسانه‌ای، خارق‌العاده» (حق‌شناس، ۱۳۸۰: ۵۵۰) را ارائه داده است که جملگی وجوه مختلف و گاه متجانس واژه فانتاستیک را نشان می‌دهند. سبزیان و کزازی معادل «خیال‌پروری، خیال‌آفرینی، رؤیاگری و پندارپروری» را ارائه داده‌اند (۱۳۸۸: ۲۱۴). اما در زبان فارسی ارائه معادلی که این همه وجوه را دربرگیرد، دیرباب است. مریم خوزان واژه «شگرف» را پیشنهاد کرده است (۱۳۷۰: ۳۴) که مناسب می‌نماید. به نظر می‌رسد معادل «وهمناک» تا حدودی ماهیت وهم‌گونه، مرموز، واقعی و در عین حال، پندارین این‌گونه آثار را روشن‌تر نشان می‌دهد. برای واژه marvelous نیز معادل «شگفت» پیشنهاد شده است (همان‌جا). با توجه به ویژگی‌هایی که عجایب‌نامه‌ها دارند و قزوینی نیز به درستی در تعریف‌های خود از واژگان «تعجب» و «امر غریب» به آن‌ها اشاره کرده است، می‌توان عجایب‌نامه‌ها به‌ویژه آثار دسته دوم را با اندکی تسامح، جزء آثار وهمناک قلمداد کرد؛ هرچند خالی از چندوچون نخواهد بود.

فانتزی، وهمناک، ژانر وهمناک / امر وهمناک

در اینجا ضروری است چند واژه را از یکدیگر بازشناسیم: فانتزی (در جایگاه اسم و گونه‌ای از ادبیات) در برابر وهمناک / فانتاستیک (در جایگاه صفت: آنچه ویژگی فانتزی دارد) و امر وهمناک (در جایگاه ژانر و یا روش ادبی). بسیاری از صاحب‌نظران در کاربرد این واژگان با هم اتفاق نظر ندارند. فانتزی نوعی ادبیات غیرمحاکاتی است که بازنمایی مبتنی بر واقعیت، اولویت نخست را در آن ندارد. ویژگی اصلی فانتزی، سرباز زدن از امور واقع و ممکن است. به تعبیری دیگر، فانتزی امر واقع و ممکن را قلب، و به دیگری و غیر امر واقع بدل می‌کند. فانتزی کارکرد واژگون‌گرانه دارد؛ واقعیت را

واژگون و به چیزی دیگر بدل می‌کند. نقطه مشترک در تمام این تعریف‌ها و نگرش‌ها، این است که فانتزی امری غیرواقع است؛ گونه‌ای دگرگشت، تناسخ و استحاله امر واقع به نوعی دگربردگی است. فانتزی نوعی خیال‌آفرینی و پندارپروری است. در یک کلام، فانتزی را می‌توان به هر فعالیتی که گسست از امر واقع را در پی می‌آورد، اطلاق کرد و حاصل این فعالیت را می‌توان امر فانتاستیک/ وهمناک/ پندارین نامید.

ژانر وهمناک به دلیل ماهیت دوگانه خود که دائم میان خیال و واقعیت در تب و تاب است و به دلیل آنکه از عناصر سایر ژانرها نیز بهره می‌برد، با این ژانرها و روش‌های ادبی مرز مشترک طولانی دارد. وهمناک مرز میان امر واقعی و موهوم است. نکته اینجاست که این امر موهوم هم می‌تواند زائیده خیال و پندار باشد و هم از واقعیت مایه بگیرد؛ اما واقعیتی که بنابر عوامل گوناگون، اندکی غیرعادی و اغراق‌شده به نظر می‌رسد. اما وهمناک همواره در چالش با امر واقعی است.

خاستگاه سخن وهمناک در غرب و عجیب‌نامه در شرق

درباب به‌وجود آمدن گفتمان وهمناک در ادبیات غرب ذکر این نکته ضروری است که در ابتدا، وهمناک برخاسته از باورها و پندارهای مسیحی بود: راز مرگ، زندگی پس از مرگ و ابهام میان خیر و شر. همچنین، با «چهره‌های تاریک شیطان و اصحاب او در ارتباط است: جادوگران، خون‌آشام‌ها، اشباح و مردگان» (Berthelot, 2005: 195). البته در قرن پانزده میلادی، وهمناک در واکنش به امر واقع پا گرفت؛ اما در قرن هجده از رهگذر آثار گوتیک، به ژانری ادبی بدل شد (Ibid).

درواقع، اقبال عامه‌یافتن داستان‌های گوتیک - با انتشار آثار ا. ت. آ. هافمن نویسنده آلمانی که بعدها به‌ویژه داستان *مرد شنی* او دست‌مایه تحلیل‌های روان‌کاوانه فروید قرار گرفت - از علل اصلی شکل‌گیری گفتمان وهمناک در جامعه غربی است. این گفتمان البته خاستگاه فلسفی نیز دارد: «رواج وهمناک واکنشی است به تسلط ایدئولوژی‌های اثبات‌گرایانه در دوره پسا‌روشنگری.» (Whitehead, 2008: 353). آنجا که اثبات‌گرایی در صدد بود نشان دهد درنهایت، انسان از راز هستی پرده خواهد گشود، وهمناک جهان پر از رمز و رازی را به‌تصویر می‌کشد. در مجموع، وایتهد معتقد است از تلفیق آثار

گوتیک هافمن و نیروهای اجتماعی و تاریخی در فرهنگ اروپا، گفتمان وهمناک شکل گرفت و بالید (Ibid, 160).

این خاستگاه البته با خاستگاه عجایب‌نامه‌ها تفاوت دارد. در ابتدا، عجایب به شگفتی‌های دوران کهن اشاره داشت. بخشی از عجایب- همان‌گونه که گفتیم- به شگفتی‌هایی اشاره دارد که در قرآن از آن‌ها یاد شده است. شگفتی‌های عجایب برخلاف وهمناک، زادهٔ وهم و خیال نیست؛ بلکه مانند عجایبی که در برخی قصص قرآنی از آن‌ها یاد شده، حاصل مشاهده و معاینهٔ دقیق نظاره‌گر در اعیان طبیعت است. در واقع، وهمناک برخاسته از پندار و اوهام ذهنی است؛ اما عجایب برگرفته از نگاه دقیق و کنجکاوانه در واقعیت است. از آنجا که در عجایب، نحوهٔ نگرش به واقعیت و اعیان طبیعت اهمیت دارد، هرچیز به‌ظاهر ساده نیز عجیب می‌نماید. حال آنکه در گفتمان وهمناک این‌گونه نیست: وهمناک از تشکیک میان طبیعی و فراطبیعی شکل می‌گیرد. اگر در عجایب دقت در اعیان طبیعت مهم است، پس بخشی از عجایب با پدیداری علم جغرافیا در ارتباط است. در واقع، توجه به جغرافی و ویژگی‌هایی زمین و مکنونات آن از یک‌سو و جغرافی‌نگاری به‌منزلهٔ رشته‌ای علمی از دیگرسو، در قرون اولیهٔ اسلامی به‌ویژه قرن چهارم، گونه‌ای از نوشتار را پدید آورد که عجایب‌نامه‌نویسی نام گرفت. از این حیث، عجایب‌نامه‌ها نوعی دانشنامه‌های طبیعی‌اند که شرح دقیقی از شگفتی‌های برّ و بحر به‌دست می‌دهند.

اندک‌اندک، صبغهٔ علمی و ثبت و ضبط مشاهدات دقیق زمان و مکان در این نوع دانشنامه‌های طبیعی رنگ باخت و به‌تدریج، میل به داستانی‌کردن این عجایب بالا گرفت. این گرایش به شکل‌گیری عجایب‌نامه‌های داستانی منجر شد که کتاب **عجایب هند** نمونهٔ بارز آن است. با این‌همه، پیداست که وهمناک و عجایب‌نامه‌ها، خاستگاه‌های چندان مشترکی ندارند؛ هرچند برخی عجایب‌نامه‌ها مانند **عجایب هند**- بنابر ویژگی‌هایی که برخی حکایات آن دارند- را می‌توان با ادبیات وهمناک روایی هم‌ارز دانست و از این دیدگاه آن را بررسی و تحلیل کرد. بنابراین، تطبیق ادبیات وهمناک روایی با عجایب‌نامه، نخستین گام برای مطالعهٔ این گونهٔ نوشتاری مغفول در ادبیات ایران است و به‌هیچ‌رو، خالی از عیب و ایراد نخواهد بود. در مجموع، عجایب‌نامه‌های

روایی مانند **عجایب هند** شهریار رامهرمزی با رویکرد ساختاری تودروف به وهمناک تاحدودی همخوانی دارد و از برخی جهات نیز از آن متمایز است.

ادبیات وهمناک روایی

هرگاه از ادبیات وهمناک سخن می‌گوییم، منظور، روایت داستانی وهمناک^{۱۹} و یا وهمناک روایی^{۲۰} است. این ادبیات، داستانی برساخته و روایتی به‌هم‌تافته از تار و پود خیال و واقعیت است که در آن، نویسنده و خواننده عیناً در آنچه روایت می‌شود، دچار شک و تردید می‌شوند. به تعبیر دیگر، ادبیات وهمناک روایی نوعی روایتگری است که در آن مؤلفه‌های دو سطح داستان (شامل موجودات و صحنه‌پردازی) و متن (شامل راوی، روایت‌نیوش، زاویه دید/ کانونی‌شدگی و بازنمایی گفتار و اندیشه) به‌گونه‌ای روایت می‌شوند که خواننده را در مرز میان اعتقاد به خیال و واقعیت در حالت تعلیق نگه می‌دارند. مادام که خواننده در مرز میان باور یا ناباوری قرار دارد، روایت وهمناک است و گرنه- به‌ترتیبی که خواهیم گفت- به یکی دو حوزه مجاور یعنی وهمناک شگرف و یا شگفت حرکت می‌کند. با این‌همه، عجایب‌نامه‌ها- دست‌کم عجایب‌نامه‌های غیرروایی مانند **عجایب‌نامه قزوینی**- روایت داستانی و به‌طور اخص، روایت داستانی وهمناک هستند. به دیگر سخن، در این عجایب‌نامه‌ها و به‌ویژه عجایب‌نامه‌های روایی، با روایتی «ازپیش ساخته و پرداخته و درواقع، ساختاریافته» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۸) روبه‌رو نیستیم؛ بلکه با گزارش‌های داستانی‌ای روبه‌رویم که گزارشگر/ راوی از دیگران شنیده و نقل کرده است و آن دیگران نیز از دیگران شنیده و نقل کرده‌اند؛ «همچون مسلسل». ازاین‌رو، در اینجا عنوان روایت داستانی در معنای خاص روایت‌شناختی را با اندکی تسامح و برای سهولت بررسی نظام‌مندتر، به عجایب‌نامه‌ها نسبت می‌دهیم. در ادامه، ابتدا به خاستگاه گفتمان وهمناک و عجایب‌نامه‌ها اشاره می‌کنیم، سپس رویکرد ساختاری تودروف به وهمناک و عجایب‌نامه‌ها را از نظر می‌گذرانیم.

رویکرد ساختاری به وهمناک به منزله ژانر ادبی

تودروف در سال ۱۹۷۳م با نگارش کتاب *وهمناک: رویکردی ساختاری به ژانری ادبی*، زمینه تحلیل ساختاری اثر وهمناک را به منزله متن ادبی فراهم آورد. او پس از بررسی مسائل گونه‌های ادبی در پرتو نظریه فرای^{۲۱} در فصل اول (۳-۲۳) که در ابتدای مقاله از آن سخن گفتیم، در فصل دوم ژانر وهمناک را به دقت بررسی می‌کند. تودروف ابتدا این پرسش را مطرح می‌کند که کدام یک از واقعیت یا رؤیا، حقیقت یا توهم ما را به قلب وهمناک رهنمون می‌شوند؟

در جهانی که به‌واقع دنیای خود ماست، دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، یعنی دنیایی بدون دیوها، پری‌ها یا خون‌آشام‌ها، حادثه‌ای رخ می‌دهد که با قوانین همین جهان دیرآشنا نمی‌توان آن را توجیه عقلی کرد. فردی که چنین ماجرای را از سر می‌گذراند، می‌باید یکی از دو راه‌حل را برگزیند: او یا قربانی توهم حواس و قربانی تخیل خود است و از این‌رو، قوانین حاکم بر دنیا نیز همین قوانین طبیعی است، یا اینکه به‌واقع حادثه‌ای رخ داده است؛ حادثه‌ای که جزء لاینفک واقعیت است. اما این قوانینی که برای خودمان نیز ناشناخته‌اند و بر همین واقعیت موجود حاکم‌اند، شیطان، یا امری موهوم و موجودی خیالی است یا اینکه دقیقاً مانند دیگر موجودات وجود خارجی دارد. با این شک و تردید است که هرازچندگاهی با او روبه‌رو می‌شویم (Todorov, 1975: 25).

تودروف بر این باور است وهمناک از عدم قطعیت میان امر واقع و موهوم ناشی می‌شود. آن‌گاه که خواننده آشنا با قوانین طبیعت در رویارویی با حادثه‌ای به‌ظاهر عجیب و فراطبیعی، ناگهان، میان خیال و واقعیت درنگ می‌کند و بذر شک و دودلی به حوادث داستان را در دل خود می‌کارد، ژانر وهمناک شکل می‌گیرد (Ibid). به دیگر سخن، وهمناک از شک و تردید خواننده به حوادث پدید می‌آید و همین که حادثه توجیه طبیعی یا فراطبیعی پذیرفت، عمر وهمناک نیز تمام می‌شود. از نظر تودروف، جوهر وهمناک در این جمله خلاصه می‌شود: «دیگر داشتم باور می‌کردم...» (Ibid, 31). در ادامه، او این پرسش را مطرح می‌کند که چه کسی در داستان مردد و مشکوک می‌شود؟ از نظر تودروف، ابتدا شخصیت اصلی / راوی داستان دچار شک و تردید

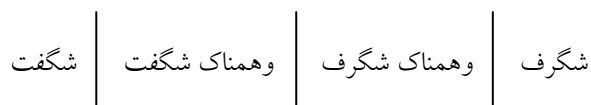
می‌شود (Ibid). تا زمانی که خواننده مانند شخصیت داستان در شک و تردید است، جلوه و همناک همچنان باقی است. اما همین که خواننده از دنیای اشخاص داستان جدا می‌شود و به جهان واقعی خود بازمی‌گردد، خطر تازه‌ای در کمین و همناک می‌نشیند: این خطر در سطح تفسیر/ تعبیر متن ریشه دارد که ممکن است شاعرانه یا تمثیلی یا حتی درباب عجایب‌نامه‌ها، تفسیری علمی و واقعیت‌مبنا باشد. بنابراین، و همناک فقط دال بر وجود حادثه‌ای شگرف نیست (حادثه‌ای که بذر تردید و دودلی را در دل و جان خواننده و قهرمان می‌کارد)؛ بلکه نوعی خوانش هم هست که نه «شاعرانه» است و نه «تمثیلی» (Ibid, 32). در داستان‌های کتاب **عجایب هند** به این حوادث شگرف که در نهایت، تفسیری علمی و عقلی به خود می‌گیرند، فراوان برمی‌خوریم.

تودروف با علم به سه مؤلفه نشانه‌شناسی یعنی نحو، معناشناسی و کاربردشناسی، سه کارکرد/ سطح برای و همناک در نظر می‌گیرد: سطح نحوی^{۲۲}، معنایی^{۲۳} و کاربردی^{۲۴}. به لحاظ نحوی/ کلامی، و همناک، مؤلفه‌های متن روایی را (از جمله زمان، مکان، راوی و سطوح روایت و زاویه دید) که تودروف از آن به «دید مبهم» (Ibid, 33) تعبیر می‌کند، سر و سامان می‌دهد و در داستان هیجان ایجاد می‌کند. به لحاظ معنایی، «و همناک نقش همان‌گویانه^{۲۵} دارد؛ یعنی جهانی را توصیف می‌کند که مخلوق جهان و همناک است و در بیرون از دنیای برساخته زبان واقعیت ندارد و فقط به لطف ادبیات صورت واقع پیدا می‌کند.» (Borghart & Christophe, 2003: 3). از نظر کاربردشناسی، «و همناک تأثیری خاص، نظیر ترس، وحشت یا کنجکاوی را در خواننده ایجاد می‌کند.» (Ibid). تودروف این نقش را زیر عنوان مضامین و همناک یعنی مضامین خود (من) / دیگری (غیر من)^{۲۶} دسته‌بندی می‌کند.

البته، ممکن است برخی ویژگی‌های مورد نظر تودروف را نتوان با عجایب‌نامه‌ها به‌طور دقیق مطابقت داد. در واقع، رویکرد تودروف در روایت‌های برساخته ادبی مصداق کامل پیدا می‌کند. برای نمونه، کاربرد معنایی مورد نظر او در عجایب‌نامه‌ها، سخت توجیه‌پذیر است؛ چرا که عجایب‌نامه‌ها برخلاف نظر تودروف، جهانی را توصیف می‌کنند که مخلوق جهان و همناک نیست و در بیرون از دنیای برساخته زبان واقعیت دارد و فقط به لطف ادبیات نیست که صورت واقع پیدا کرده است. به دیگر

سخن، بسیاری از حکایات کتاب **عجایب هند** برای راوی / راویان / نقالان رخ داده است. درست است که خواننده در حین خواندن حکایات دچار شک و تردید می‌شود که آیا به‌راستی علت این همه پدیده‌های شگفت چیست و در آخر نیز راوی تفسیری اغلب خردمنا و علمی از شگفتی‌ها ارائه می‌دهد؛ اما این حوادث در جهان واقع رخ داده‌اند و دست‌کم یک یا چند شخصیت / مشاهده‌گر آن‌ها را از سر گذرانده‌اند.

از دیدگاه تودروف، آنچه وهمناک است، به وضعیت نامتعادل خواننده میان دو رخداد مربوط می‌شود: حادثه‌ای برای شخصیت داستان و در عجایب‌نامه‌ها برای راوی / نقالان رخ می‌دهد و خواننده نیز مانند گوینده / نقال در کش و قوس حوادث، مردد می‌ماند که حادثه چگونه به پایان می‌رسد. خواننده اندکی درنگ و تعجب می‌کند که آیا آنچه می‌خواند، علل طبیعی دارد یا فراطبیعی؟ آیا این حوادث واقعی‌اند یا غیرواقعی؟ اثر وهمناک تا وقتی وهمناک باقی می‌ماند و خواننده در شک و دودلی و البته ترس به‌سر می‌برد که پاسخ این سؤال‌ها را نداند: آیا این همه واقعیت دارد یا خیر؟ آیا این حوادث بنابر دلایل عقلی و علل طبیعی توجیه‌پذیرند یا بنابر دلایل فوق‌طبیعی و متافیزیکی؟ این نکته در بسیاری از حکایات **عجایب هند** مصداق دارد. همین که خواننده وهمناک را با یکی از علل طبیعی یا فراطبیعی توجیه و تبیین کرد، وهمناک وارد حوزه مجاور خود یعنی شگرف^{۲۷} (یا به تعبیر قزوینی عجیب) یا شگفت^{۲۸} (به تعبیر قزوینی غریب) می‌شود. بنابراین، دیگر فقط وهمناک نخواهد بود؛ بلکه از این پس، یا وهمناک شگرف است یا وهمناک شگفت. وهمناک مرزی میان دو قلمرو همجوار، یعنی شگرف و شگفت است. تودروف در نموداری، حدود وهمناک را با خطوط پرننگ نشان می‌دهد:



شکل ۱: رابطه وهمناک با شگرف و شگفت

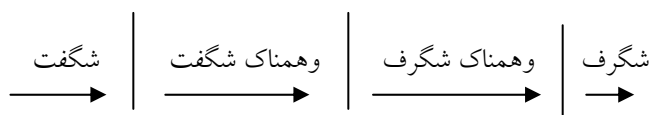
چون وهمناک عمری بس ناپایدار دارد و ژانری خودبایسته^{۲۹} نیست (Todorov, 1975: 42)، پس بهتر است این همجواری و همنشینی زودگذر با خطوط کم‌رنگ یا حتی بریده‌بریده به نمایش درآید که تودروف آن را با خطوط پررنگ ترسیم کرده است. نکته دیگر این است که تودروف در نمودار خود، فضایی برای وهمناک متصور نیست؛ حال آنکه اگر قرار است از ویژگی‌های آن بگوییم، لازم است جایگاهی برای آن در نظر بگیریم. کورنول می‌نویسد مادام که در الگوی تودروف مکانی برای وهمناک محض در نظر نگرفته‌ایم، صحبت از آن بی‌معنا خواهد بود (۱۳۸۱: ۲۶). در نمودار زیر، برای وهمناک در میانه، فضایی قائل شده‌ایم (شما خطوط دو سوی وهمناک را کم‌رنگ یا بریده‌بریده ببینید):

شگفت محض / عجایب محض	وهمناک محض / عجایب شگرف / عجایب شگرف	وهمناک محض / عجایب	وهمناک شگفت / عجایب شگفت	شگرف محض / عجایب محض
-------------------------------	-----------------------------------------------	-----------------------	-----------------------------	-------------------------

شکل ۲: گذار وهمناک به مرزهای مجاور

وهمناک مرزی میان دو قلمرو همجوار، یعنی شگرف و شگفت است. پس هرگاه، وقایع عجیب، ترسناک و دیرباور یا اصلاً باورناپذیر داستان/عجایب روایی را بتوان در چارچوب قوانین طبیعت توجیه کرد، وهمناک/عجایب به سمت شگرف متمایل می‌شود که بر ترس خواننده و نه تردید او تأکید می‌کند. هرگاه هم که وقایع علل فراطبیعی بیابند و خواننده امر فراطبیعی را به‌منزله امر فراطبیعی بپذیرد، وهمناک/عجایب وارد حوزه شگفت می‌شود که بر شگفتی خواننده تأکید می‌کند. در حوزه وهمناک شگرف نه فقط تشکیک خواننده، بلکه ترس او نیز از میان خواهد رفت؛ حال آنکه در قلمرو وهمناک شگفت، ترس خواننده به شگفتی بدل می‌شود. اما عمر حوزه شگرف/شگفت دیری نمی‌پاید؛ زیرا خواننده - و نه الزاماً شخصیت - با بازگشت به واقعیت و یا نویسنده به‌واسطه ارائه تعبیری تمثیلی یا استعاره‌ای از داستان‌ها یا تفسیری معقولانه درباره عجایب، درصدد تفسیر معنای داستان‌ها برمی‌آیند.

البته، طیف‌بندی ژانرهای هم‌جوار دو سوی و هم‌ناک محض به همین موارد محدود نمی‌شود. حرکت از و هم‌ناک محض به سمت چپ، حرکت از و هم‌ناک به سمت ادبیات محاکاتی است و حرکت به سمت راست، حرکت به سوی ادبیات غیرمحاکاتی. به‌لحاظ تاریخی نیز سیر حرکت از شگفت (فراطبیعی) به و هم‌ناک (غیرطبیعی)، به شگرف (طبیعی) بوده است.^{۳۰}



شکل ۳: رابطه و هم‌ناک با شگرف و شگفت

با حرکت از سمت چپ به راست، از جنبه محاکاتی آثار کاسته می‌شود تا اینکه به ادبیات واقع‌گرا و گزارش ختم می‌شود. در سوی دیگر نیز و هم‌ناک به سمت افسانه، اسطوره و غیره حرکت می‌کند:

ادبیات علمی	گزارش	رئالیسم	رئالیسم محض	شگرف محض	و هم‌ناک شگرف	و هم‌ناک محض	و هم‌ناک شگفت	شگفت محض	تمثیل شگفت	اسطوره و غیره
-------------	-------	---------	-------------	----------	---------------	--------------	---------------	----------	------------	---------------

شکل ۴: ژانرهای مجاور و هم‌ناک

ادبیات علمی از خاطرات و خودزندگی‌نامه‌ها شروع می‌شود و روزنامه‌نگاری و تاریخ را نیز دربرمی‌گیرد. در منتهی‌الیه سمت راست، اسطوره، افسانه، قصه‌های پریان، رمانس / فانتزی و مواردی از این دست جای می‌گیرد. این نمودار درباب عجایب‌نامه‌ها به شرح زیر خواهد بود:

ادبیات علمی / دانشنامه‌های طبیعی	گزارش	عجایب شگرف	عجایب	عجایب شگفت	عجایب / روایی / غیرروایی	عجایب روایی
----------------------------------	-------	------------	-------	------------	--------------------------	-------------

شکل ۵: عجایب و ژانرهای مجاور

از یک‌سو، عجایب با ادبیات علمی یا دانشنامه‌های طبیعی شروع می‌شود و از سوی دیگر به عجایب‌نامه‌های روایی و داستانی می‌انجامد.

عجایب‌نامه شگرف: گزارش‌های علمی / دانشنامه‌های طبیعی

گونه‌ای از عجایب که به‌نوعی دانشنامه‌های طبیعی است، در سایه توجه روزافزون دانش جغرافیا در قرن سوم شکوفا می‌شود. جغرافیا دانش مطالعه زمین به‌منزله سکونتگاه بشر، با تعیین موقعیت مکان‌ها، شناخت راه‌ها، اندازه‌گیری زمین و مساحت و نقشه‌کشی ارتباط نزدیکی دارد. اما نکته مهم - دست‌کم در عجایب‌نامه‌های علمی - این است که اغلب مشاهدات و گزارش‌های علمی اعیان طبیعت با نوعی خیال‌پردازی نویسندگان نیز همراه بوده و برخی از این گزارش‌ها در قالب داستان‌ها و حکایت‌های راست و ناراست بیان شده است. از این‌رو، این نوع نوشتار را نمی‌توان ادبیات و همناک در شمار آورد.

ژانر و همناک شگرف

همان‌گونه که گفتیم، و همناک مرز میان دو قلمرو هم‌جوار یعنی شگرف و شگفت است. هرگاه وقایع عجیب، ترسناک و دیرباور یا اصلاً باورناپذیر داستان را بتوان در چارچوب قوانین طبیعت توجیه کرد، و همناک به سمت شگرف متمایل می‌شود که بر ترس خواننده و نه تردید او تأکید می‌کند. هرگاه هم که وقایع علل فراطبیعی بیابند و خواننده امر فراطبیعی را به‌منزله امر فراطبیعی بپذیرد، و همناک وارد حوزه شگفت می‌شود که بر شگفتی خواننده تأکید می‌کند. تودروف معتقد است آنچه در و همناک شگرف مهم است، شک و دودلی خواننده به همراه شخصیت در میان دو قطب است: وجود امر فراطبیعی و توجیه و تبیین عقلی امور فراطبیعی (Todorov, 1975: 45).

با نگاهی به حکایت‌های **عجایب هند**، به‌نظر می‌آید از امور فراطبیعی خبری در میان نیست و بیشتر حوادث علل طبیعی دارند یا دست‌کم در ابتدا غیرطبیعی جلوه می‌کنند؛ اما در پایان، خواننده درمی‌یابد حوادث عجیب و شگفت علل طبیعی و منطقی - اگرچه شگفت - دارند. البته، گاهی در برخی حکایت‌ها با امور فراطبیعی و توجیه‌ناپذیر هم روبه‌رو می‌شویم که در ادامه بدان بازخواهیم آمد. اما به‌نظر می‌آید اغلب رخدادهای روایت‌شده را بتوان به‌طور منطقی توجیه کرد؛ هرچند خود رخدادهای به‌گونه‌ای

باورناشدنی، شگرف، تعجب‌برانگیز و یا پیش‌بینی‌ناپذیرند و ممکن است همان تأثیر آثار وهمناک را در پی آورند.

عجایب هند به منزله ژانر وهمناک

کتاب **عجایب هند** مجموعه داستان‌های عجیب و غریبی است که مؤلف آن یعنی ناخدا بزرگ‌بن شه‌ریار رامهرمزی (نیمه اول قرن چهارم) «شخصاً از زبان بازرگانان ایرانی و هندی و عرب و ملاحانی [شنیده] که در حدود ده قرن پیش از این، بین سواحل شرقی آفریقا و ایران و هند تا جنوب چین و ژاپون رفت‌وآمد داشته‌اند.» (رامهرمزی، ۱۳۴۸: دوازده). بیشتر حوادث و مشاهدات شگفت‌انگیز این کتاب در هندوستان، دریا و جزایر هند رخ داده است. این کتاب بعدها به اسم **عجایب‌الهند بره و بحر و جزایر** به عربی ترجمه شد. در سال‌های ۱۸۸۳-۱۸۸۶م، وان در لیت^{۳۱}، محقق فرانسوی، این نسخه را با دیگر نسخه عربی این کتاب متعلق به مسیو شفر^{۳۲} فرانسوی مقابله کرد و ترجمه فرانسوی آن را به انضمام مقدمه‌ای مفصل، فهرست‌های مختلف و چند تفسیر به همراه متن عربی به چاپ رساند (همان، سیزده).

عجایب هند ۱۳۶ حکایت کوتاه و بلند دارد و نگاهی به فهرست داستان‌ها نشان می‌دهد غلبه با حکایت‌های شگرف است. برای آنکه به دسته‌بندی دقیق‌تری از حکایت‌های **عجایب هند** برسیم، لازم است به معیار یا معیارهایی توجه کنیم. به نظر می‌آید در ادبیات وهمناک به‌طور کل و در **عجایب‌نامه‌های** روایی مانند **عجایب هند** به‌طور خاص، باورپذیری خواننده نقش اساسی دارد. در واقع، شیشه عمر ادبیات وهمناک به دست میل و اراده خواننده است. اگر خواننده داستان‌ها را باور نکند، حکایت‌ها سینه‌به‌سینه نقل نخواهد شد و **عجایب‌نامه‌ای** شکل نخواهد گرفت. تودروف بر اساس باورپذیری خواننده، ژانر شگفت را به پنج دسته تقسیم می‌کند: شگفت اغراق‌آمیز، نامتعارف، ابزاری، علمی و تبیین‌ناشدنی (Todorov, 1975: 54-57). شاید بتوان برخی حکایت‌های **عجایب هند** را با شگفت اغراق‌آمیز، نامتعارف و تبیین‌ناشدنی تطبیق داد:

۱. نوع اول، شگفت اغراق‌آمیز^{۳۳} است. در این شگفت، پدیده‌ها - فقط بر اساس ابعاد و اندازه - از آنچه برای خواننده آشناست، بسیار بزرگ‌تر است. این نوع شگفت در کتاب **عجایب هند** فراوان است:

حکایت‌های پنج و شش که خرچنگ‌های بزرگ دریایی را توصیف می‌کند: «... همین که کشتی از بین دو دریا گذشت، ناگهان برآمدگی‌ها در آب فرورفت و ناپدید شد و معلوم گشت که آن دو برآمدگی دو چنگال خرچنگ دریایی بوده است.» (رامهریزی، ۱۳۴۸: ۵).

در حکایت هشت، مرغ بسیار عظیمی توصیف می‌شود که هفت دریا زده را نجات می‌دهد.

در حکایت نه، ماهی بزرگی با طول ۲۰۰ ذراع و قطر ۵۰ ذراع توصیف می‌شود. امروزه، می‌دانیم که این ماهی وال است و البته دیگر برای ما شگفتی‌ساز نیست.

۲. نوع دوم، شگفتی است که به شگفت اغراق‌آمیز نزدیک است و به ناآشنایی خواننده با آن پدیده شگفت مربوط می‌شود^{۳۴}:

حکایت سیزده: «دریانورد دیگری برای من حکایت کرد که در نواحی یمن مشاهده کرده بود ماهی بزرگی کشتی او را در خط سیری که داشت همراهی می‌کرد... طول این ماهی برابر بود با طول کشتی و طول کشتی نیز ۵۰ ذراع بود...» (همان، ۱۴).

حکایت چهارده: گرفتار طوفان شدن کشتی در دریا و مشاهده آتش عظیمی از دور و رسیدن کشتی به جزیره و اسیر شدن مردان کشتی به دست زنان جزیره و کشف معدن طلا.

حکایت پانزده: مشاهده آدم‌های آبی بالدار در دریا و اسیر شدن عده‌ای و... (همان، ۲۳).

حکایت شانزده: داستان ماهی‌ای که با یک قطعه از دنده آن پلی ساخته‌اند (همان، ۲۷).

۳. نوع سوم، شگفت ابزاری^{۳۵} است؛ شگفتی که امکان انجام دادن آن با وسایل کمکی نبوده؛ اما امروزه این امکان میسر شده است. از این نوع، نمونه‌ای در کتاب

عجایب هند دیده نشد. اما نمونه‌های این ابزارهای شگفت در قصه‌های **هزار و یک شب** بیرون از شمار است: فرش پرنده، سیب شفابخش و غیره.

۴. نوع چهارم، شگفت علمی^{۳۶} است؛ شگفتی که در زمان‌های قدیم انجام‌دادن آن از امور شگفت بوده؛ اما امروزه به‌واسطه پیشرفت‌های علمی، انجام‌دادن آن امکان‌پذیر است. در **عجایب هند** از این نوع نیز نمونه‌ای یافت نشد.

۵. نوع پنجم، شگفت تبیین‌ناشدنی^{۳۷} است؛ شگفتی که توجیه منطقی ندارد. این نوع شگفت که نمی‌توان دلیل منطقی برای آن آورد، به‌واسطه دعاها و معجزات صورت می‌گیرد. به تعبیر تودروف، معنای مجازی پاره‌گفته، معنای حقیقی و صورت واقعی پیدا می‌کند: آنجا که اشخاص دست به دعا برمی‌دارند و یا نفرینی بر لب می‌آورند و بلافاصله آن دعا و نفرین صورت واقعی پیدا می‌کند؛ برای نمونه حکایت هفده.

باری، این ژانرها و زیرژانرها با یکدیگر هم‌پوشانی معنایی نیز دارند؛ به دیگر سخن انواع و ویژگی‌های - برای مثال - ژانر شگرف ممکن است در ژانر شگفت نیز حضور پیدا کنند و برعکس.

با توجه به تقسیم‌بندی عجایب‌نامه‌ها به داستانی و غیرداستانی و در پرتو رویکرد ساختاری تودروف به وهمناک، به‌نظر می‌آید برخی حکایت‌های عجایب‌نامه‌های روایی مانند **عجایب‌نامه هند** با تقسیم‌بندی وهمناک تودروف به شگرف و شگفت همخوانی دارد. از میان پنج نوع وهمناک شگفت موردنظر تودروف، **عجایب‌نامه هند** با شگفت اغراق‌آمیز، نامتعارف و تبیین‌ناشدنی قرابت‌هایی دارد؛ اما این سخن به این معنا نیست که می‌توان از دیدگاه رویکرد ساختاری تودروف، تمام و کمال درباره این عجایب‌نامه‌ها قضاوت کرد.

یافته‌ها

از بررسی عجایب‌نامه‌ها به‌منزله نوشتار وهمناک، چند یافته به‌دست می‌آید:

۱. عجایب‌نامه‌ها تلفیقی از جغرافیا و جغرافی‌نگاری به‌همراه معاینه دقیق اعیان طبیعتی است که ابتدا در قالب دانشنامه‌های طبیعی، سپس در قالب عجایب‌نامه‌های داستانی در قرن چهارم به شکوفایی رسیدند.

۲. عجایب‌نامه‌ها حاصل نگرش دقیق به طبیعت، و برآمده از واقعیت است؛ حال آنکه وهمناک زاده وهم و پندار است و در اوهام و تصورات ذهنی ریشه دارد.
۳. بالندگی عجایب‌نامه‌نویسی در قرون چهارم تا هشتم هجری (ده تا چهارده میلادی) و شکل‌گیری وهمناک در قرن هجدهم میلادی است.
۴. برخی، عجایب‌نامه‌ها را متأثر از طبیعیات ارسطویی می‌دانند که از طریق ترجمه آثار یونانی و سریانی به زبان عربی و از عربی به فارسی رواج یافته‌اند. برخی نیز از جمله دابلر، برهم خوردن توازن میان دانش و خلاقیت زیبایی‌شناسانه در ادبیات کلاسیک عربی را دلیل رواج این گونه نوشتار می‌دانند.
۵. عجایب‌نامه‌ها را می‌توان به دو دسته کلی داستانی و غیرداستانی تقسیم کرد. عجایب‌نامه‌هایی مانند آثار قزوینی و طوسی جزء آثار غیرداستانی و کتاب **عجایب هند** در شمار آثار داستانی است.
۶. با اندکی تسامح، می‌توان برخی حکایت‌های عجایب‌نامه‌های داستانی مانند کتاب **عجایب هند** را با رویکرد ساختاری تودروف بررسی و تحلیل کرد. از این منظر، برخی حکایت‌های این کتاب در زمره انواع وهمناک شگفت جای می‌گیرند.

نتیجه‌گیری

آنچه در این جستار آمد، نوعی بررسی تطبیقی میان وجوه مشترک و تمایز میان وهمناک و عجایب‌نامه‌ها بود. این جستار می‌تواند زمینه را برای پرداختن به عجایب‌نامه‌ها به‌منزله ژانر هموار کند. در اینجا چند پرسش پیش می‌آید: آیا عجایب‌نامه‌نویسی را می‌توان گونه‌ای ادبی یا دست‌کم ژانری مکتوب به‌شمار آورد؟ به دیگر سخن، آیا عجایب‌نامه‌نویسی، ویژگی‌های گونه‌شناختی دارد و آیا می‌توان قواعد و اصولی برای تعریف و تحدید این نوع نوشتار ارائه کرد؟ آیا عجایب‌نامه‌نویسی در جایگاه ژانر، با ادبیات غیرمحاکاتی / فانتهزی همبستگی دارد؟ آیا امروز، عجایب‌نامه‌نویسی ژانری زنده است یا مرده؟ مضامین و کارکردهای اصلی آن چیست و آیا این مضامین - اگرچه در شکل و شمایل جدید - امروزه نیز کارایی دارند و اگر دارند، چگونه؟ دلایل اقبال یا عدم اقبال مردم به این نوع نوشتار چیست؟ پرداختن به

زمینه‌های تاریخی و اجتماعی، چه جنبه‌هایی از مطالعات فرهنگی مردمان هم‌عصر دوران بالندگی عجایب‌نامه‌ها را نشان می‌دهد؟ و ده‌ها پرسش دیگر. از دیدگاه مطالعات فرهنگی و همچنین تاریخی و جغرافیایی، عجایب‌نامه‌ها اهمیت دارند و می‌توانند گوشه‌هایی از آیین‌ها و باورها و اعتقادات ملل و اقوام مختلف و به‌ویژه شرقیان را در زمان‌های دور برآفتاب کنند. ترجمه عجایب‌نامه‌ها به سایر زبان‌ها از جمله فرانسه، می‌تواند از دیدگاه پسااستعمارگرایی، در سیر مطالعات ترجمه بررسی و تحلیل شود. پرداختن به مسائل جنسیتی و همچنین مباحث قدرت از دیگر زمینه‌های مطالعه عجایب‌نامه‌هاست. پرداختن به مسائل دریانوردی، اقتصاد و تجارت میان ملل، غلامان و بردگان و کودکان، موجودات خشکی و دریایی و درکل مسائل زیست‌بومی از دیگر حوزه‌های بینارشته‌ای مطالعه عجایب‌نامه‌ها به‌شمار می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

1. Dubler
2. fictionality
3. narrativity
4. uncanny
5. marvelous
6. literary genres
7. mimetic literature
8. Hume
9. Zegorzeleski
10. paramimetic
11. anti-mimetic
12. Sandor
13. verisimilitude
14. true
15. untrue
16. enigmatic
- 17 nonsensical
18. parabolic
19. fantastic narrative fiction
20. narrative fantastic
21. Nortrop Fry
22. syntactic
23. semantic
24. pragmatic

25. tautology
26. self/ other
27. the uncanny
28. the marvelous
29. autonomous

۳۰. پرسشی که اینجا پیش می‌آید و به مجالی جداگانه برای بررسی نیاز دارد این است که این سیر حرکت در تاریخ ادبیات ایران چگونه بوده است؟

31. Van Der Lith
32. M. Schefer
33. hyperbolic marvelous
34. exotic marvelous
35. instrumental marvelous
36. scientific marvelous
37. unexplained marvelous

منابع

- ایروین، رابرت (۱۳۸۳). *تحلیلی از هزار و یک‌شب*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: نشر و پژوهش فرزاد.
- براتی، پرویز (۱۳۸۸). *روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها به همراه متن عجایب‌نامه‌ای قرن هفتمی*. تهران: افکار.
- پرویزی، محمد (۱۳۸۶). «عجایب‌نامه‌ها و عجایب‌نگاری‌ها». *تندیس*. ش ۱۱۲. صص ۱۲-۱۵.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۵). «وهمناک در ادبیات کهن ایران». *زبان‌های خارجی تهران*. ش ۳۴. صص ۶۱-۷۶.
- _____ (۱۳۸۷). «ژانر وهمناک: شگرف و / شگفت در داستان‌های فرج بعد از شدت». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۳. صص ۷-۳۰.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۰). *فرهنگ معاصر هزاره*. تهران: فرهنگ معاصر.
- خوزان، مریم (۱۳۷۰). «داستان وهمناک». *مجله نشر دانش*. ش ۶۵. صص ۳۳-۳۷.
- رامهرمی، ناخدا بزرگ شهریار (۱۳۴۸). *عجایب هند*. ترجمه محمد ملک‌زاده. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

- سلطانی، اکرم (۱۳۸۵). «بحثی پیرامون عجایب‌نامه‌ها و نظایر آن (معرفی غرائب‌الدنیا و عجایب‌الاعلیٰ شیخ آذری طوسی)». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران*. ش ۵۷. صص ۱۴۹-۱۳۱.
- سبزیان، سعید و جلال‌الدین کزازی (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.
- طوسی، محمدبن محمودبن احمد طوسی سلمانی (۱۳۴۵). *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات*. تصحیح و مقدمه منوچهرستوده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- *نشریه سینمایی فارابی* وابسته به مرکز سینمایی فارابی (۱۳۸۳). ۱۴د. ش ۵۳.
- قزوینی، زکریابن محمد محمود المکمون (۱۳۶۱). *عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات*. تصحیح و مقابله نصرالله سبوحی. تهران: کتابخانه مرکزی.
- کورنول، بیل (۱۳۸۱). «درآمدی بر فانتاستیک». ترجمه فتاح محمدی. *نشریه سینمایی فارابی* وابسته به مرکز سینمایی. ۱۲د. ش ۴۵. صص ۶۳-۹۴.
- مسعودی، شیوا (۱۳۸۷). *مقدمه‌ای بر فانتزی*. تهران: نمایش.
- همدانی، محمدبن محمود (۱۳۷۵). *عجایب‌نامه* (عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات). ویرایش جعفر مدرس صادقی. تهران: نشر مرکز.
- Berthelot, Francis (2005). "The Fantastic" in *Encyclopedia of Narrative*. Ed. D. Herman & et al. Routledge. Pp. 195-196.
- Borghart, Pieter & Madelein Christophe (2003). "The Return of the Key: The Uncanny in the Fantastic". *Image & Narrative*. Online Magazine of the Visual Narrative. Vol. 4. Pp. 1-10. June, 2008. from <http://www.imageandnarrative.be/>
- Dupler, C. E. (1967). "Adjā'ib" in *Encyclopedia of Islam*. Ed. H. A. R. Gibb, J. H. Kramers et al. Leiden (Netherlands). Vol. I. Pp. 203-204.
- Hume, Catherine (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. NY: Methuen Press.
- Jackson. Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. NY: Methuen Press.
- Mohattahareh, Roy (1997). "Aja'ib in The Thousadnd and One Nights" in *The Thousadnd and One Nights in Arabic Literature and Society*. by R. Hovannisan and G. Sabagh. Cabbridge University Press.
- Sandor, Andras (1991). "Myths and the Fantastic". *New Literary History*. Vol. 22. No. 2. Probing: Art, Criticism, Genre. (Spring, 1991). Pp. 339-358.
- Todorov, Tzvetan (1975). *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca NY: Cornell UP.
- Whitehead, Claire (2008). "The Fantastic: An Enduring Literary Mode". *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 44. Issue 4. Oct. Pp. 353-362.
- Zgorzelski, Andrzej (1984). "On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature". *Poetics Today*. Vol. 5. No. 2. the Construction of Reality in Fiction. Pp. 299-307.