

نگاهی انتقادی به کلک خیال‌انگیز (داستان سنتی فارسی در دام فانتزی روایت‌شناسی)

محمد راغب*

چکیده

کلک خیال‌انگیز، نوشته ابوالفضل حری، به موضوعاتی چون «نظریه انواع ادبی»، «فانتزی و فانتاستیک»، «شگرف در روان‌کاوی و ادبیات»، «رویکرد ساختاری به وهم‌ناک»، و «بوطیقای ادبیات وهم‌ناک، معجزات، و کرامات در عمل» می‌پردازد. پیکره تحلیلی کتاب شامل فرج بعد از شدت، هفت پیکر، هزارویک شب، عجایب نامه‌ها، و داستان‌های سوره کهف می‌شود. رویکرد اصلی مؤلف نیز روش تزوتان تودوروف در کتاب فانتاستیک (رویکردی ساختاری به گونه‌ای ادبی) است. در نگاهی کلی و ارزیابانه می‌توان انتقادات بسیاری را برشمرد: کاربست نظریه فرنگی بر پیکره داستان سنتی فارسی کارآمد و مفید به نظر نمی‌رسد؛ حدود گونه‌های مختلف به درستی تعریف و تدقیق نشده‌اند؛ در انتخاب پیکره ملاحظه ویژه‌ای صورت نگرفته است؛ در تحلیل داستان‌ها اشکالاتی دیده می‌شود و برخی نمونه‌ها و مثال‌ها چندان منطبق بر مقتضیات رویکرد نویسنده نیست؛ تعداد اندکی از معادل‌های زبانی نادرست‌اند؛ گاه مشکلات ویرایشی و چاپی ساده‌ای دیده می‌شود؛ حشو و تکرار و اطناب ممل مخل خوانش است؛ نتیجه‌گیری‌های کلی و بدیهی در کتاب فراوانند؛ در نظام ارجاعی و منابع کتاب، اشتباهاتی وجود دارد؛ و از همه مهم‌تر، گاه ترجمه جای تألیف را گرفته است.

کلیدواژه‌ها: فانتزی، وهم‌ناک، فرج بعد از شدت، هفت پیکر، هزارویک شب، عجایب‌نامه، سوره کهف.

۱. مقدمه

۱.۱ معرفی کلی کتاب

نشر نی در سال ۱۳۹۳ کتاب *کلک خیال‌انگیز (بوطیقای ادبیات وهم‌ناک، کرامات، و معجزات)* نوشته ابوالفضل حری را در ۲۹۶ صفحه و ۱۰۰۰ نسخه روانه بازار کرد. فهرست کتاب جدا از کلیات، پیوست‌ها، و منابع، شامل دو بخش کلی «نظریه» و «عمل» است. فصل‌های بخش اول (نظریه) عبارت‌اند از «نظریه انواع ادبی»، «فانتزی و فانتاستیک»، «شگرف در روان‌کاوی و ادبیات»، و «رویکرد ساختاری به وهم‌ناک». بخش دوم (عمل) شامل دو فصل «بوطیقای ادبیات وهم‌ناک، معجزات، و کرامات در عمل» و «جمع‌بندی» است که به آثار و عناوینی چون *فرج بعد از شدت*، *هفت پیکر*، *هزارویک شب*، *عجایب نامه نویسی*، و داستان‌های *سوره کهف* می‌پردازد. پیوست‌ها خلاصه برگزیده‌ای از داستان‌های *فرج بعد از شدت* و *عجایب هند* دارد که شاید درج آن‌ها چندان ضرورتی نداشته باشد. بخش منابع از دو قسمت منابع اصلی کتاب و «منابع کلی درباره فانتزی» تشکیل شده است. بنابر اطلاع مؤلف، در پانوشت تمام این بخش اخیر از صفحه اینترنتی حوزه آنخل گارسیا لاندا برداشته شده است که همین ارجاع به‌تنهایی نیاز به درج کامل آن را برطرف می‌کند.

۲. روش‌شناسی

روش کار نویسنده در این کتاب بر مبنای رویکرد تزوتان تودوروف در کتاب *فانتاستیک (رویکردی ساختاری به گونه‌ای ادبی)*^۱ است. به‌گفته رابرت اسکولز، اگرچه تودوروف آقای ساختارگرایی نامیده شده، کار او نخست بوطیقا و سپس ساختارگرایی است و دومی فقط برای رسیدن به اولی استفاده شده است. از نظر او این دو اصطلاح تقریباً هم‌معنی هستند. شاید بهترین نام برای آثار انتقادی تودوروف و همکارش، ژرار ژنت، بوطیقای ساختاری باشد. تحلیل ساختاری مرحله مدرن شاخه‌ای سنتی است؛ دیدگاه زبانی فردیناند دو سوسور و رومن یاکوبسن و دیدگاه ادبی صورت‌گرایان روس به نگرشی اساساً ارسطویی افزوده شده‌اند. پیش‌تازان بوطیقای ساختاری داستان در این دوران بوریس اسپنسکی (Boris Uspensky) در روسیه، کلاودیو گیلن (Claudio Guillén) در اسپانیا و آمریکا و ژنت و تودوروف در فرانسه هستند.^۲ همه آن‌ها آگاهانه در سنتی کار می‌کنند که پایه آن کوشش‌های صورت‌گرایان روس است، اما کار هنری جیمز و پیروان انگلیسی - آمریکایی او را هم در حوزه بوطیقای داستانی در بر می‌گیرد، نظیر منتقدان

مکتب شیکاگو^۳ که با آن‌ها در نیای مشترک ارسطویی اشتراک دارند. آنچه دیدگاه‌های متنوع این منتقدان معاصر مانند گین، وین بوت^۴ (Wayne C. Booth) و بوطیقاییون فرانسوی را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد توجه مشترک آن‌ها به گونه‌های ادبی به‌منزله بنیادی برای ادراک ما از داستان است (Scholes 1975: ix-x).

یکی از دلایل ترجمه و چاپ سریع اثر تودوروف در آمریکا همین پیوستگی‌هایی است که اندکی از آن را نقل کردیم. اما افزون‌بر ستایش‌ها نقدهایی نیز بر روش کار او وارد شده است. برای نمونه، بروک - رز نقدی جدی بر الهامات تودوروف از رویکرد نورترپ فرای دارد: نخست درباره صورت‌بندی‌های ژانری تودوروف به پیروی از فرای و «نظریه ژانر» و تمایز میان رمان و رمانس (Brooke-Rose 1976: 145-146) و دوم درباره نقد تودوروف بر فرای در حوزه «نظریه وجوه» که ملاکش را قدرت قهرمان در کنش فرض می‌کند (ibid.: 146-147). او هم‌چنین برخی دیگر از انتقادات تودوروف را بر فرای پذیرفتنی نمی‌داند (ibid.: 148) و نیز دست آخر، نقد خود را ذیل الزامات تعریف تودوروف از فانتزی دسته‌بندی و عرضه می‌کند.

یکی دیگر از منتقدان معتقد است تودوروف در زمینه تمایز طبیعی در برابر فراطبیعی بر این باور است که تناقض منطقی مفاهیم باید در ادبیات هم مراعات شود. یعنی تنها یا این یکی صدق می‌کند یا آن دیگری. او هیچ‌جا به ابهاماتی از این دست اجازه بروز نمی‌دهد. از نظرگاه تاریخ اندیشه تضاد طبیعی در برابر فراطبیعی تودوروف ارزش جهان‌شمول ندارد. چنین مرزبندی‌های مشخصی امکان وجود واقعی ندارند و خواننده نمی‌تواند بی‌توجه به یکی سراغ دیگری برود (Philmus 1980: 72-73). هم‌چنین در این مقاله برخی مثال‌های تودوروف به‌چالش کشیده شده‌اند و درباره مفهوم گونه و تمایز گونه‌های نظری و تاریخی از دیدگاه او بحث شده است (ibid.: 78-79). تودوروف در این کتاب انحصاری عمل می‌کند و با تمایز «الف» از «ب»، دومی را حذف می‌کند. با این کار، او بوطیقا را از تفسیر و نظریه ادبی را از تاریخ ادبی دور می‌کند. چنین دوگانگی‌هایی خودویران‌گر و غیرقابل دفاع هستند و اصرار بر آن نظریه را به ناهماهنگی و ناسازگاری‌هایی می‌کشاند (ibid.: 80).

فارغ از انتقاداتی که می‌توان بر کتاب تودوروف داشت، بزرگ‌ترین مشکل روش‌شناختی اثر تألیفی فارسی عدم درک صحیح از شکل‌های متنوع داستانی فارسی در فرایند توصیف آن‌هاست. نویسنده با تنوع موجود آشنایی ندارد و بر مبنای اندک نمونه‌های موجود به داوری درباره یک گونه ادبی برخاسته است. او در استفاده از رویکرد غربی به ویژگی‌های خاص متون فارسی بی‌توجه بوده و با کنارهم‌نهادن فقط چند شکل خاص بی‌توجه به خاستگاه‌های متفاوت

فرهنگی آن‌ها اظهار نظر کرده است. هم‌چنین، او خلاف تودوروف به شکل جدی به بوطیقای این گونه ادبی در فضای فرهنگی - ادبی بومی ایرانی - اسلامی نپرداخته است. فقط با طرح نظریه و الگویی فرنگی به هم‌خوانی آثار بومی با الگوی غربی توجه داشته است. برای رهایی از این مشکل، شاید بهترین راه حرکت از جزئیات به سوی کلیات باشد؛ بدین ترتیب که با بررسی داستان‌های خاص مشابه که ویژگی‌های شکلی واحدی دارند، بر بنیاد منطقی روشن گونه‌ای تازه را تعریف کنیم. آن‌گاه در مرحله بعد به قیاس آن‌ها با فانتزی‌های غربی بپردازیم. در واقع، سرآغاز کار را رویکردی بومی و ایرانی شکل دهد نه این‌که بخواهیم به ترفندهای نابه‌جا نمونه‌هایی از داستان ایرانی را در قالب گونه غربی فانتزی بگنجانیم. ساده این‌که بر این کنش پروکروستیسی^۵ چندان فایده‌ای مترتب نیست.

۳. تعریف حدود گونه فانتزی

یکی از آشکارترین مشکلات کتاب عدم ارائه تعریفی کارآمد از فانتزی است. در واقع، مرزهای واقعی حدود این گونه با سایر گونه‌ها به درستی تعیین و تدقیق نشده است. گاهی تعریف موجود به قدری عمومی و کلی می‌شود که تمامی متون ادبی جهان را در بر می‌گیرد: «هر گونه ادبی که مرزهای واقعیت عینی را درنوردد و به اقلیم اوهام و خیال وارد شود فانتزی خواهد بود» (حری ۱۳۹۳: ۱۷).

همان‌طور که می‌دانیم، ساده‌ترین تعاریف Fiction به پیدایی داستان از خیال و ساختگی بودن آن اشاره دارند. در نتیجه، به سادگی می‌توان دریافت این تعریف نه تنها جامع و مانع نیست، بلکه حتی حدود تقریبی گونه را نیز مشخص نمی‌کند. این مشکل به سایر بخش‌ها نیز تسری می‌یابد و نویسنده انواع گوناگونی هم‌چون حماسه، رمانس (همان: ۵۴)، رمان گوتیک (همان: ۵۵)، و ... را با فانتزی خلط می‌کند. برای نمونه:

- «شاید بتوان اسطوره‌ها و حماسه‌های پیشاتاریخی هر قوم و ملتی را جزو اولین فانتزی‌ها به‌شمار آورد و نام فانتزی اسطوره‌ای بر آن گذاشت» (همان: ۵۳).

- «جای بسیاری از آثار فانتزی از جمله برخی آثار مانند شاهنامه خالی است» (همان:

(۲۱).

و نیز در جای دیگر (همان: ۵۳-۵۴) از برآشفتگی شاهنامه‌پژوهان از بیان این مطلب اظهار نگرانی کرده است که البته به نظر نمی‌رسد فانتزی بودن اثری سبب افزایش یا کاهش ارزش آن باشد و باعث موضع‌گیری ادبا شود.

این اختلاط بی‌دلیل مرزهای گونه‌های ادبی در حوزه ادبیات داستانی معاصر نیز دیده می‌شود و نویسنده به‌سادگی و بدون هیچ توضیحی ملکوت بهرام صادقی (همان: ۲۱) و *عزاداران بیل* غلام‌حسین ساعدی (همان: ۹۹) را هم اثری فانتزی می‌داند.

در این‌که ممکن است همه این گونه‌ها عناصر و خرده‌روایت‌های فانتزی داشته باشند تردیدی نیست، اما نمی‌توان تمامی ادبیات مکتوب فارسی را به‌سادگی فانتزی فرض کرد. البته گاهی این مشکل به برخی از منابع اصلی مؤلف برمی‌گردد که دایره فانتزی را بسیار وسیع‌تر از آنچه هست، در نظر می‌گیرند برای مثال:

«برای نمونه، رمان تاریخی نه داستانی دروغین، بلکه از نوع فانتزی است؛ چراکه خود نوعی رمان است و عمده اشخاص آن خیالی و داستانی‌اند» (همان: ۴۷).

در جملات بالا، که ترجمه نویسنده از متن انگلیسی (Sandor 1991: 340) است، این گستردگی تعریف بیش‌تر به چشم می‌خورد و شاید نگاه انتقادی جدی‌تری به منابع غربی می‌توانست این مشکل را حل کند.

این مسئله تداخل گونه‌ها درحالی دیده می‌شود که خود نویسنده در ترجمه بخش‌هایی از کار تودوروف بر ضد این نگاه کل‌نگرانه می‌نویسد:

نمی‌توان ژانری را تصور کرد که تمام آثار دارای حوادث فراطبیعی را شامل شود و درعین حال هومر، شکسپیر، سروانتس، و نیز گوته را نیز در بر بگیرد. فراطبیعی بودن را نمی‌توان چندان که باید و شاید خصیصه دقیق آثار محسوب کرد. گستره مصداق یا مصادیق فراطبیعی بیرون از شمار است (تودوروف ۱۳۸۲: ۱۶۷).

در ادامه همین کوله و درازدستی به سایر حوزه‌ها، می‌توان موارد دیگری را در بحث نسبت کرامات و عجایب‌نامه‌ها با فانتزی شاهد آورد:

نویسنده به‌سادگی عجایب‌نامه‌ها را جزئی از گونه فانتزی تلقی کرده است و گاه فقط اشاراتی مختصر به رویکرد علمی نویسندگان آن‌ها داشته است (حری ۱۳۹۳: ۱۲۰). درحالی‌که بدون توجه جدی به پارادایم‌های علمی رایج زمانه، نمی‌توان به‌درستی درباره آن‌ها اظهار نظر کرد. البته می‌پذیریم که ممکن است در افق انتظارات برخی خوانندگان شاید ناآشنا با این متون، خوانش‌های دیگری صورت بندد، اما در آن‌جا نیز بسیاری از همان خوانندگان ناآشنا این پدیده‌ها را نه دروغ‌های داستانی دنیای باستان، که محصول نگرش فرضاً کوله‌بینانه دنیای پیش از علم نوین می‌دانند. حتی در یکی از ساده‌ترین تعبیرشان، این‌گونه روایت‌ها را توضیح ناقص انسانی جاهل درباره پدیده‌های ناشناخته فرض می‌کنند.

افزون‌براین، داستان‌های عجیب و غریب و فانتزی‌گونه در بسیاری از گونه‌های دیگر ادبی از جمله متون تاریخی، عرفانی، حماسی، و تعلیمی نیز دیده می‌شود. اما نویسنده به‌درستی درباره آن‌ها سخن نگفته است، چراکه فقط می‌توان درباره عناصر فانتزیک در آن‌ها بحث کرد نه این‌که به‌تمامی آن‌ها را در دل این‌گونه قرار داد.

همان‌طور که گفتیم، مشکل در حوزه کرامات نیز اندک نیست:

«عنوان 'ژانر کرامات یا معجزات' را در خصوص آثار دین‌شناختی، در برابر ژانر فانتاستیک پیش‌نهادی تودوروف ارائه می‌کنم» (همان: ۲۳).

«اگر نخواهیم به عللی از واژه فانتاستیک استفاده کنیم، می‌توانیم واژه ادبیات یا ژانر 'معجزات' را جای‌گزین آن کنیم» (همان: ۲۴).^۶

به‌ظاهر غلبه ایدئولوژی سبب‌چیرگی نگاه محتاطانه بر رویکرد علمی نویسنده شده است. از منظر مخاطبان، این داستان‌ها وضعیتی مشابه سایرین دارند و خواننده بنا بر اعتقادش بدان‌ها باور دارد یا ندارد. گاهی نگاه او در تحلیل متون مقدس حتی از بلاغیون اسلامی نیز سستی‌تر و محجوب‌تر است. در واقع، او در این‌گونه موارد به‌سادگی مسئله را لاینحل باقی می‌گذارد:

قراردادن قصص قرآنی در قالب ژانرهای ادبی از قبیل حکایت، تمثیل، داستان کوتاه، نیمه‌بلند و بلند، و غیره فقط برای تقریب به ذهن و سهولت کار بررسی صورت می‌گیرد. نمی‌توان با سنجه‌ها و موازین ژانرهای ادبیات بشری، نوع، قالب، کوتاهی، بلندی، واقعی، نمادین بودن، و مسائلی از این دست را در قصص قرآنی تعیین کرد (همان: ۲۲۵).^۷

حال آن‌که می‌دانیم در زمینه بلاغت اسلامی، بی‌این همه احتیاط، کتاب‌های فراوانی درباره قرآن و کیفیات ادبی آن نوشته شده است. البته در ادامه همین بحث، گاه اشاراتی کوتاه در متن دیده می‌شود که اگر بسط یابند، کلیت برخی فصول کتاب و بررسی داستان‌های قرآنی در آن‌ها مورد تردید جدی قرار خواهد گرفت:

«نمودارها و الگوی پیش‌نهادی تودوروف نمی‌تواند به‌تمامی با قصص قرآنی هم‌خوانی پیدا کند» (همان: ۲۵۵).

این مطلب کاملاً درست می‌نماید، اما نه به‌سبب نگاه خاص متشرعانه محتاط مؤلف، بلکه بدین دلیل که داستان‌های قرآن اساساً تفاوت گونه‌ای جدی با گونه فانتزی دارند اگرچه که ممکن است گاه دارای عناصر فانتزیک نیز باشند. روی هم رفته، می‌توان گفت کتاب درباره این‌گونه حرف تازه‌ای ندارد و بیش‌تر به بیان خلاصه داستان‌ها می‌پردازد.

۴. پیکره‌منتخب

نویسنده درباره انتخاب پیکره تحلیلی چنین می‌نویسد:

درخصوص آثار ایرانی دلایلی خاص برای انتخاب آثار درمیان نبوده است. اولویت اول انتخاب آثاری بوده که ویژگی‌های ادبیات وهم‌ناک را به طرز گویاتر، مشخص‌تر، و مستدل‌تر بازتاب دهد. هم‌چنین سعی کرده‌ایم که از دوره‌های مختلف ادبیات فارسی نمونه‌ها را انتخاب کنیم و ... (همان: ۲۰).

فارغ از آن‌که برخلاف گفته بالا داستان‌های قرآنی نیز در این کتاب بررسی شده‌اند، بدیهی است در «اولویت اول» نویسنده «انتخاب»ی در معنای واقعی کلمه وجود نداشته است و این نمونه‌ها بی‌هیچ دلیل منطقی برگزیده شده‌اند. اما همین انتخاب‌ها نیز به پشتیبانی پیشینیان انتخاب شده‌اند:

انتخاب داستان‌های فرج بعد از شدت و هفت پیکر بنا بر اشارات خود نویسنده (همان: ۳۲)، به راه‌نمایی مریم خوزان در مقاله پیش‌تاز و روشن‌گرش «داستان وهم‌ناک» بوده است. حتی اشاره گذرای نویسنده (۱۳۹۳: ۲۱) به داستان «تخت ابونصر» صادق هدایت مرهون توجه مریم خوزان است (۱۳۷۰: ۳۶). هم‌چنین خوزان در همان مقاله حکایتی از باب هشتم فرج بعد از شدت را تحلیل کرده است. با عنایت به موارد پیش‌گفته، می‌توان کلک خیال‌انگیز را به‌نوعی گسترش‌یافته‌ایده اصلی همان مقاله بسیار مختصر دانست. با این تفاوت مهم که خوزان حکایت گنبد سیاه نظامی را روایتی تمثیلی می‌داند که با روایت وهم‌ناک تفاوت دارد. اگرچه حری واحد زیادی دیدگاه استادش را تأیید می‌کند (حری ۱۳۹۳: ۱۶۵)، بهتر بود به‌صورت شفاف به تفاوت دیدگاهش با او نیز اشاره و توجه می‌کرد و توضیح می‌داد که باوجود رویکردهای تمثیلی جدی در این داستان، چرا آن را وهم‌ناک می‌داند. در انتخاب داستان‌های هزارویک شب هم به برگزیده‌ای از حکایات عجیب و غریب روی متحده^۸ (همان: ۱۹۳) بسنده شده است.

البته ممکن است نویسنده آن‌ها را فقط مثال‌هایی ساده برای فانتزی بداند. اما آنچه جای نقد جدی دارد این است که در این‌جا نمونه‌های پراکنده‌ای از متون مختلف درکنار یک‌دیگر تحلیل شده‌اند، بی‌آن‌که زنجیره‌ای معنادار آن‌ها را به هم متصل کند. درواقع، کتاب به‌طور کلی فاقد رویکرد تاریخی در مفهوم دقیق کلمه است درحالی‌که بوطیقای گونه‌های ادبی فقط در بستر تاریخی و در چهارچوب تحولات متنوع سبکی - بیانی معنا می‌یابد که در گذر زمان گونه را شکل می‌دهند.

۵. نمونه‌ها

در مواردی مثال‌ها با چهارچوب علمی پیش‌نهادی نویسنده و تودوروف هم‌خوانی ندارد. البته گاه مثال‌های خوبی مانند حکایت هفتم باب هشتم فرج بعد از شدت (همان: ۱۴۰) دیده می‌شود، اما برخی مثال‌های تحلیلی او چندان خالی از عیب نیستند:

برای نمونه، نویسنده این داستان را که مردی در بیشه‌ای با شیری مواجه می‌شود، اما توده‌خارها و بته‌ها باعث ترس و فرار شیر می‌شود، در زمره حکایت‌های شگفت‌بررسی کرده است (همان: ۱۳۹). درحالی‌که به‌نظر، حکایت فاقد بار فانتزیک واقعی است و آنچه «به‌نظر شیر» رسیده است نمی‌تواند اسباب شگفتی باشد. نویسنده این شخصیت‌بخشی را موجد فانتزی فرض کرده است، درحالی‌که در فابل‌های فارسی نمونه‌های فراوانی از بازنمایی اندیشه و گفتار جانوران دیده می‌شود و نمی‌توان به همین سادگی این نوع حکایت‌ها را فانتزیک دانست.

تعریف وهم‌ناک یا شگفت برای بسیاری از مثال‌های دیگر او نیز خالی از اشکال نیست:

عمده حکایت‌های باب دهم از جمله شگفتی‌های ایزاری‌اند. برای نمونه در حکایت دوم، جوانی از پی خوردن آب مانده بیمار می‌شود و زکریای رازی او را درمان می‌کند. یا جوانی که به‌سبب مکیدن انارهای مبتلا به زالو بیمار شده و طبیبی حاذق علت را یافته و او را شفا می‌دهد. یا حکایت مرد جوان مرده‌ای که با تازیانه طبیب حاذق شفا می‌یابد. یا حکایت بیماری که چون تمام اطبا از درمان او ناتوان می‌شوند با خوردن اندکی ملخ بریان شفا می‌یابد. یا بیماری که همه از درمان او ناامید می‌شوند تا این‌که دست‌برقضا گذارش به اعراب بادیه‌نشین می‌افتد و با خوردن گوشت مار سلامتی خود را بازمی‌یابد^۹ (همان: ۱۴۰).

هم‌چنین نویسنده حکایت عبدالله بصری و زن او «را دست بالا در ژانر کرامات یا معجزات جای می‌دهد» (همان: ۱۹۸-۱۹۹). در این داستان مرد فقیری پول غذایش را در راه خدا خرج می‌کند و در عوض یک ماهی به‌دست می‌آورد که در شکمش درّی شاه‌وار است. این حکایت کاملاً اخلاقی، که نمونه‌های فراوانی از آن در ادب فارسی موجود است، مطابق تعریف فانتزی ربطی به کتاب حاضر ندارد. احتمالاً با همین رویکرد، نویسنده ربع داستان‌های هزارویک شب را وهم‌ناک می‌داند (همان: ۱۹۲) و نمی‌گوید که برپایه کدام پژوهش دقیق به این نتیجه رسیده است.

گاه استدلال‌های او درباره نمونه‌ها با دیدگاه برخی خوانندگان تفاوت‌های فاحشی دارد:

ماهی گیر ... تور را فقط چهار بار در دریا پهن می‌کند ... این که صیاد در روزی که به ماهی‌گیری رفته از پی سه بار توراندازی ماهی صید نمی‌کند خواننده را تا مرز اطمینان تمام و کمال سوق می‌دهد که صیاد در آخرین توراندازی نیز چیزی صید نخواهد کرد (همان: ۲۰۰).

درحالی که احتمالاً خوانندگان داستان‌های فارسی گمان می‌کنند که دفعه چهارم اتفاقی متفاوت خواهد افتاد.

۶. تحلیل‌ها و نتیجه‌گیری‌ها

متأسفانه گاهی برخی بی‌دقتی‌های جزئی در لابه‌لای تحلیل‌ها دیده می‌شود که بعضی از آن‌ها ثمره ناآشنایی و بیگانگی با ادبیات فارسی، و به تبع آن موضوع بحث، می‌تواند باشد: ویرایش کم‌اعتبار جعفر مدرس صادقی از *عجایب المخلوقات* با تصحیح علمی منوچهر ستوده هم‌پایه دانسته شده است (همان: ۱۲۱) و نیز هریک در منابع پایانی ذیل نام جداگانه همدانی و طوسی آمده‌اند (همان: ۲۸۰-۲۸۱)، درحالی که سخن از کتابی واحد است و مؤلف «با آن که طوسی است، ولی ظاهراً اهل همدان است ... یا شهر همدان مولد و منشأ او بوده یا مدتی از عمر خود را در این شهر گذرانده» (ستوده ۱۳۴۵: ۲۱-۲۲). البته این اشتباه گمراه‌کننده در درجه اول به مدرس صادقی باز می‌گردد. در جای دیگر، به اشتباه *چهل طوطی* مجموعه داستانی فرض شده که در چهل روز روایت شده است (حری ۱۳۹۳: ۱۵۲)، درحالی که منابع جدی‌تر هیچ‌کدام از تحریرهای *طوطی‌نامه* را روایتی در چهل روز نمی‌دانند (Winternitz 1963: 377-383; Yūsofi 1990). هم‌چنین در زیر باتوجه به جداول و مطالب تناقضی دیده می‌شود:

جدول ۱.

تمثیل شگرفت	شگرفت محض	وهم‌ناک شگرفت	وهم‌ناک شگرفت	وهم‌ناک شگرفت	شگرفت محض	تمثیل شگرفت
----------------	--------------	------------------	------------------	------------------	--------------	----------------

درواقع، حرکت از وهم‌ناک محض به منتهی‌الیه چپ حرکت از وهم‌ناک به سمت ادبیات محاکاتی است و حرکت به منتهی‌الیه راست حرکت به سوی ادبیات غیرمحاکاتی است.

شگرفت ← وهم‌ناک شگرفت ← وهم‌ناک شگرفت ← شگرفت

با حرکت از سمت راست به چپ جنبه محاکاتی آثار کاسته شده است (حری ۱۳۹۳: ۹۸).

متأسفانه اشتباه بالا در مقاله پیشین نویسنده، که تقریباً به‌طور کامل و با مختصر تغییراتی در این کتاب درج شده است، نیز دیده می‌شود (بنگرید به حری ۱۳۹۰: ۱۵۵-۱۵۶).

فارغ از این مثال‌های کوچک، باید به موضوعات مهم‌تری هم اشاره کرد: ظاهراً نویسنده به‌اندازه کافی با عجایب‌نامه‌ها آشنایی ندارد؛ گاه آغاز آن‌ها را قرن پنجم می‌داند (حری ۱۳۹۳: ۲۰۶) و گاه از *عجایب البلدان* ابوالمؤید بلخی در قرن چهارم یاد می‌کند (همان: ۲۰۷).

یا در جای دیگر می‌نویسد: «کتاب *تحفة الغرائب* منسوب به محمد ایوب طبری (۴۸۵ ق/ ۱۰۹۲ م/ ۵۲۰ ق/ ۱۱۲۶ م) دومین عجایب‌نامه است» (همان: ۲۰۷).

در صورتی که فارغ از *عجایب البلدان*، پیش از *تحفة الغرائب* می‌توان از *سلسلة التواریخ* یا *اخبار الصين و الهند* گردآوری ابوزید حسن سیرافی (زنده در نیمه نخست قرن ۴ ق) و *الصحيح من اخبار البحار و عجائبها* (بنگرید به توضیحات در ادامه مقاله) نام برد (مهری ۱۳۹۳: ۳۲-۳۷ و نیز برای گزارشی تفصیلی از عجایب‌نامه‌ها بنگرید به همان: ۳۲-۵۷). البته می‌دانیم که این دو اثر متونی جغرافیایی هستند که با عجایب درآمیخته‌اند، زیرا در قرون اولیه کتب جغرافیایی و عجایب‌نامه‌ها را نمی‌توان به‌سادگی از هم‌دیگر تمیز داد، اما اتفاقاً همین مسئله می‌توانست نقطه عزیمت حری در بازتعریف این‌گونه و بازشناسی بوطیقای آن باشد.

هم‌چنین درباره تاریخ زندگی محمد ایوب طبری اعدادی آمده است که باتوجه به بحث‌های دامنه‌دار پژوهش‌گران چندان دقیق نمی‌نماید (برای نمونه، بنگرید به شهیدی ۱۳۹۱: ج ۱۹، ۵۷۷-۵۷۹).

حری به همین سیاق *عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات* (تألیف بین سال‌های ۵۵۶-۵۷۳ ق) محمد بن محمود بن احمد طوسی را به‌غلط سومین نمونه فرض می‌کند و برخی از دیگر عجایب‌نامه‌ها را برگردان یا اقتباسی از آن می‌داند (حری ۱۳۹۳: ۲۰۷). البته نمی‌توان منکر ارزش‌های این کتاب شد، اما نه تا بدین حد اغراق‌آمیز.

و نیز در صفحه بعد می‌نویسد: «*عجایب البلدان* (که به *عجایب الاشیاء و عجایب الدنيا* نیز شهرت دارد) اثر ابوالمؤید بلخی» (همان: ۲۰۸). در حالی که ابوالمؤید بلخی چنین کتابی ندارد و این اشتباه ناشی از مقدمه نسخه‌های تهران و کمبریج کتابی به نام *عجایب الاشیاء و عجایب الدنيا* است که به‌غلط نویسنده را ابوالمؤید بلخی دانسته‌اند (برای اطلاع بیشتر، بنگرید به Lazard 2011; Smirnova 2011).

اما مهم‌ترین عجایب‌نامه مورد توجه حری، یعنی *عجایب هند* رامهرمزی، داستانی طولانی دارد که نویسنده از آن بی‌خبر است: تا مدت‌ها *الصحيح من اخبار البحار و عجائبها* با نام *عجایب الهند* را اثر ناخدا بزرگ بن شهریار رامهرمزی (زنده در نیمه نخست قرن ۴ ق) می‌دانستند. پیتر آنتونی واندرلیت^{۱۰} متن عربی آن را در سال ۱۸۸۶ م، در لیدن چاپ کرد. محمد ملک‌زاده هم در ۱۳۴۸ ش، *عجایب هند* را به فارسی ترجمه و منتشر کرد. اما بعدها نسخه‌ای تازه از آن کشف شد که یوسف الهادی آن را به نام *الصحيح من اخبار البحار و عجائبها* و مؤلفی دیگر، یعنی ابوعمران موسی بن رباح اوسی سیرافی در ۲۰۰۶ م، منتشر کرد. با توجه به تفاوت‌های این دو چاپ، می‌توان گفت به احتمال ابوعمران بیش از یک بار اثرش را نگاشته است (مهری ۱۳۹۳: ۳۴-۳۵). اما حری فقط به ملاحظه همان ترجمه فارسی ملک‌زاده اکتفا کرده و چنان‌که از کتابش برمی‌آید، احتمالاً بدون توجه به پیشینه پیچیده کتاب به متن اصلی مراجعه نکرده است.

اکنون نویسنده کتاب با این میزان آشنایی با متون مورد بررسی به داوری درمیان آرای بزرگان این حوزه می‌پردازد؛ کاری خطرناک که معمولاً فقط از عهده آن‌ها که ادبیات نخوانده‌اند برمی‌آید:

بوسورت (Bosworth 1985: 697) نیز در دانش‌نامه *ایرانیکا* منشأ عجایب را میراث علمی یونان به‌ویژه در دوره هلنی و هم‌چنین آیات و آموزه‌های قرآن کریم می‌داند. به نظر می‌آید بتوان ایراد خلیل به دوپلر را نیز این‌جا صادق دانست: این‌که عجایب ریشه در شگفتی‌های علمی یونان و روم باستان ندارد (حری ۱۳۹۳: ۲۰۶).

او در نمونه‌ای دیگر از این استنتاجات شخصی می‌نویسد: «مجموعه سفرهای سندباد بحری در *هزارویک شب* که اقتباسی ادبی از گزارش‌های ناخدا رامهرمزی است» (همان: ۲۱۰). اگرچه دابلر در مقاله کلاسیک و مختصرش اشاره‌ای بسیار کوتاه به ارتباط *عجایب و هزارویک شب* داشته است (Dubler 1960: vol. 1, 204)، نمی‌توان بدون پژوهشی کامل یا دست‌کم ارجاعاتی دقیق چنین استنباط‌های گسترده‌ای کرد. بدیهی است که رد، تأیید، و گسترش داوری‌های پیشینیان فرایند پیشرفت علوم را تسهیل می‌کند، اما بیان نکات مذکور نیازمند آشنایی و مداقه بیش‌تر یا دست‌کم نقل از مأخذی معتبرتر است.

گذشته از موارد بالا، گاهی اصلاً نمی‌توان چرایی وجود تحلیل‌ها را درک کرد؛ برای نمونه، نویسنده خود در جایی می‌گوید:

«ارائه تفسیری تمثیلی از داستان‌ها شکستن شیشه عمر وهم‌ناک است و ازدیگرسو، تمام داستان‌های فرج بعد از شدت با «فصل» یعنی تفسیری تمثیلی پایان می‌یابند» (حری ۱۳۹۳: ۱۳۶، ۲۵۵).

سپس در ادامه، سومین شرط تودوروف را این می‌داند که «خواننده از اثر وهم‌ناک تفسیری تمثیلی یا شاعرانه ارائه ندهد» (همان: ۱۳۷).

در جایی دیگر می‌گوید: «به نظر می‌آید داستان‌های دین‌شناختی از جمله حکایت‌های فرج بعد از شدت با مضامین خود و دیگری مورد نظر تودوروف سازگاری چندانی ندارد» (همان: ۱۳۷-۱۳۸).

و نیز:

این داستان‌ها [داستان موسی و خضر] مادام که خضر گره از معنای آن‌ها بازمی‌کند، به تعبیر تودوروف در زمره وهم‌ناک/ کرامات شگفت باقی می‌مانند و همین که خضر در پایان برای هریک از ماجراها معنایی بیان می‌کند داستان‌ها حیطه کرامات شگفت را طبق نمودارهای پیش‌گفته ترک کرده و به حوزه کرامات تمثیلی وارد می‌شوند (همان: ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۲).

با این‌همه، برای خواننده روشن نیست پس چرا نویسنده از الگوی تودوروف بهره برده است. در این جا گذار از تودوروف و طرح نظریه‌ای که آن را تغییر دهد یا تکمیل کند هم به چشم نمی‌خورد.

فارغ از آنچه گفته شد، نویسنده آن‌جا که مطالبی را از دیگران نقل می‌کند موفق است، اما گاهی که سراغ نقد و گسترش آن مطلب می‌رود، مرتکب اشتباهاتی می‌شود. برای نمونه:

جکسون هجو منیپوسی را شکل سنتی هنر وهم‌ناک معرفی می‌کند ... با این حال، فانتزی با هجو منیپوسی، در معنای کارناوالی مورد نظر باختین، تفاوت‌هایی نیز دارد. هجو منیپوسی نوعی شادخواری دسته‌جمعی و عمومی است که در آن اقشار مختلف جامعه، گرچه با ظواهر عجیب و غریب، گرد هم می‌آیند (همان: ۵۲).

نویسنده اگرچه به باختین اشاره می‌کند، دریافت صحیحی از ساتیر/ هزل یا «هجو منیپوسی» ندارد و آن را با ساتیر به معنای کلی خلط می‌کند. در هیچ‌جای کتاب باختین اشاره‌ای به «شادخواری دسته‌جمعی» در آثار منیپه و پیروانش وجود ندارد (باختین ۱۳۹۵: ۲۵۳-۲۷۰؛ هم‌چنین در تحلیل نقد بنگرید به فرای ۱۳۷۷: ۲۷۷، ۳۶۷-۳۷۱).

بخش‌های مختلفی از کتاب عنوان «نتیجه‌گیری» دارند که شامل مطالب تازه‌اندکی هستند (برای نمونه، بنگرید به حری ۱۳۹۳: ۲۰۴، ۲۲۳، ۲۵۵، و ...) اما در قسمت «به‌سوی مطالعات آتی عجایب‌نامه‌نویسی» پرسش‌هایی آمده است که اگر نویسندگانها پاسخ داده بود، کتاب از لونی دیگر درمی‌آمد:

آیا عجایب‌نامه‌نویسی را می‌توان گونه‌ای ادبی یا دست‌کم ژانری مکتوب محسوب کرد؟ به‌دیگرسخن، آیا عجایب‌نامه‌نویسی ویژگی‌های ژانریک دارد و آیا می‌توان قواعد و اصولی برای تعریف و تحدید این نوع نوشتار ارائه کرد؟ آیا عجایب‌نامه‌نویسی ژانری زنده است یا مرده؟ مضامین و کارکردهای اصلی آن چیست و آیا این مضامین امروزه در شکل و شمایل جدید کارآیی دارند و اگر دارند، به چه ترتیب؟ دلایل اقبال یا عدم اقبال توده مردم به این نوشتار چیست؟ پرداختن به زمینه‌های تاریخی و اجتماعی چه جنبه‌هایی از مطالعات فرهنگی مردمان هم‌عصر دوران اعتلای عجایب‌نامه‌ها را نشان می‌دهد؟ (همان: ۲۵۲-۲۵۳).

۷. ترجمه (ناکامل) به‌جای تألیف

در بسیاری موارد، مؤلف صفحات معدودی از مقالات مربوط به این حوزه را ترجمه کرده است، درحالی‌که به‌نظر می‌رسد ترجمه کامل برخی از آنها مفیدتر از نگارش کتابی تألیفی باشد. برای نمونه، بسیاری از این مقالات انگلیسی حجم بسیار کمی دارند و نویسنده تقریباً تمامی مطالب مهمشان را در متن آورده است:

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.

که در صفحات ۴۴ تا ۴۶، مختصری از آن آمده است.

Gray, T. Richard (2016), "Freud and the Literary Imagination", Lecture Notes: Freud, "The Uncanny" (1919).¹¹

که شماره صفحات این نسخه اینترنتی^{۱۲} با شکل عجیب و غریبی از ارجاع در بخش منابع ۱ تا ۵ آمده (حری ۱۳۹۳: ۲۸۲)، اما در کتاب به صفحات ۱ تا ۴ و نیز ۱۳ تا ۱۴ (؟) آن ارجاع داده شده است.

این مسئله درباره برخی دیگر از منابع انگلیسی که صفحات محدودی دارند نیز صدق می‌کند: برتولت (۱۹۵-۱۹۶)، بورکهارت و مادلین (۱-۱۰)، داپلر (۲۰۳-۲۰۴)، هافمن (۴۶-۵۵)، سایر (۳۲۹۳-۳۲۹۴)، وایتهد (۳۵۳-۳۶۲)، و ... (حری ۱۳۹۳: ۲۸۱-۲۸۴).

شاید این اصرار عمومی برای تألیف به‌جای ترجمه به ساختار نادرست و رویکرد کمی ارتقا در نظام دانشگاهی ایران مرتبط باشد، زیرا نتیجه بخش زیادی از این ظاهراً تحقیقات، همان‌گویی یا تکرار بدیهیات است. البته نویسنده در پانوشت صفحه ۸۷ خبر از ترجمه وهم‌ناک: رویکرد ساختاری به ژانری ادبی اثر تودوروف می‌دهد که بنیان اصلی کتاب حاضر بر آن است، ولی هنوز این ترجمه پس از چهار سال وارد بازار نشده است. امیدواریم که زودتر این اثر با ترجمه‌ای مناسب چاپ شود.

اما مهم‌ترین انتقاد بر این تألیف استفاده صرف از صفحات ابتدایی کتاب‌ها و مقالات اصلی است:

- جکسون: ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۱۹، ۴۵، ۵۶، و ۶۲-۶۴ (کل صفحات اثر: ۲۱۱ صفحه)؛
- تودوروف: ۱۱-۱۲، ۱۹-۲۱، ۲۵-۲۶، ۳۰-۳۴، ۳۷-۳۸، ۴۱-۴۲، ۴۵-۴۶، ۵۴، ۵۹، ۶۲، ۶۴-۷۳، ۷۷، ۸۲، ۸۴، ۱۰۷-۱۰۹، ۱۳۹، ۳۰۴، ۳۷۱^{۱۳} (کل صفحات اثر: ۱۷۵ صفحه تا پیش از نمایه کتاب).

به‌ظاهر، گفتار ما درباره ارجاع به تودوروف صدق نمی‌کند، اما ترتیب و شکل ظهور این ارجاعات در متن نشان می‌دهد که سه ارجاع بلند و پیوسته (مانند «نگاه کنید به») وجود دارد: ۶۴ تا ۷۳، ۱۰۷ تا ۱۲۳، و ۱۲۴ تا ۱۳۹^{۱۴} و ارجاعات منفرد به صفحات پس از ۶۴ بسیار اندک و حدود شش مورد است. درواقع، نویسنده مطالب بعدی را در خوش‌بینانه‌ترین حالت فقط مرور کرده، اما به‌صورت جدی بدان پرداخته است.

۸. حشو و تکرار و اطناب ممل

مطلب اصلی کتاب را، که برگرفته از گفتار تودوروف است، می‌توان در جملات زیر مشاهده کرد:

«مادام که خواننده در مرز میان باور یا ناباوری قرار دارد، روایت وهم‌ناک است و گرنه به ترتیبی که خواهم گفت به یکی دو حوزه مجاور یعنی وهم‌ناک شگرف یا شگفت حرکت می‌کند» (حری ۱۳۹۳: ۲۰).

که نویسنده بارها و بارها (بی‌اغراق شاید بیش از بیست بار) به بهانه‌های مختلف و به تفصیل و ایجاز آن را تکرار کرده است (برای نمونه، بنگرید به همان: ۲۱، ۲۲۰، و ...) به‌خصوص با واژگان و دستور زیر:

«وهم‌ناک ژانری بس ناپایدار است و شیشه‌عمرش با برطرف‌شدن شک و ترس خواننده می‌شکند و از این‌رو، وهم‌ناک به یکی از دو حوزه مجاور خود یعنی شگفت و شگرف وارد می‌شود» (همان: ۶۳).

اما بزرگ‌ترین نمونه‌های تکرار، که برای آن هیچ عذری را نمی‌توان پذیرفت، بدین صورت است که گاه بخش قابل‌توجهی از مطالب چندین بار به‌صورت مجزا و تقریباً با همان کلمات و کمی بسط و ایجاز در صفحات دیگر تکرار می‌شود. برخی نمونه‌ها در زیر آمده‌اند:

- حدود یک صفحه: ۸۴، ۱۱۲-۱۱۳؛

- بیش از نیم صفحه: ۹۱-۹۲، ۱۱۱، ۲۱۶؛

- حدود پنج سطر: ۹۲، ۱۱۲، ۱۹۵؛

- حدود سه صفحه: ۹۶-۹۹، ۲۱۷-۲۱۹.

هم‌چنین، مطالب صفحه ۱۳۸ به‌شکلی مفصل‌تر و گاه هم‌راه با مثال و جمله‌هایی دقیقاً یک‌سان در صفحات ۱۰۲ تا ۱۰۳ و نیز ۲۲۱ تا ۲۲۳ آمده است. نمودارها هم معمولاً زیاد تکرار می‌شوند، برای نمونه نمودارهای صفحات ۱۲۳ و ۲۱۷ که در جاهای دیگر نیز آمده‌اند. شاید مهم‌ترین دلیل این تکرارها را بتوان به اهتمام نویسنده برای تألیف کتابی از چند مقاله که پیش‌تر نوشته مربوط دانست (برای نام مقالات بنگرید به همان: ۲۷۸). او با تجزیه و پراکندن مقالاتش در کل اثر می‌خواهد کتابی بسازد که محتوی حرفی بیش از آن مقالات نیست. در نتیجه، این میل به حشو و اطناب ممل اسباب تکرار مطالب را فراهم می‌سازد. بدیهی است که نمی‌توان به بهانه رویکردهای آموزشی بر این لغزش چشم پوشاند. در کنار آنچه گفته شد، توضیح بدیهیات و مطالب غیرضروری و غیرمرتبط نیز، بی‌آن‌که مفید باشند، بر حجم کتاب افزوده‌اند. نمونه‌های زیر مثنی از خروار هستند:

بدیهی‌ترین دیدگاه‌های فروید درباره روان آدمی دوبار و تقریباً عیناً تکرار شده‌اند (همان: ۶۶، ۷۰) و نیز مطالب دیگری از فروید با فاصله اندکی در صفحات ۷۰ و ۷۱.

نویسنده ذیل عنوان «هفت‌پیکر؛ سازوکارهای ادبیات وهم‌ناک در هفت‌پیکر نظامی گنجه‌ای»، حدود پانزده صفحه (همان: ۱۴۶-۱۶۲) بدیهیاتی درباره هفت‌پیکر می‌نویسد که هیچ ربطی به موضوع کتاب یعنی فانتزی ندارد. در صورتی که با ارجاعی ساده به آثار اصیل

می‌توانست خواننده را از خواندن بدیهیات معاف کند. یا در جای دیگر، مثالی از هفت‌پیکر را بررسی می‌کند که به قول خودش فانتزی نیست (همان: ۱۷۸-۱۷۹). خلاصه این‌که نویسنده باید به این‌که کتابی درباره فانتزی و نه هفت‌پیکر می‌نویسد پای‌بند باشد. هم‌چنین «پیشینه پژوهش در باب هزارویک شب» (همان: ۱۸۳) با یک جست‌وجوی ساده اینترنتی در دسترس همگان است. «شگرد داستان در داستان در هزارویک شب» (همان: ۱۸۸-۱۹۲) چندان ارتباطی به فانتزی ندارد و شامل کلیاتی بدیهی است. «پیشینه داستان یاران کهف در سایر منابع» (همان: ۲۳۷) و «داستان یاران کهف به منزله ژانر معجزات» (همان: ۲۳۸-۲۴۴) ارتباط اندکی با فانتزی دارد. در واقع، نویسنده مخاطب خود را نمی‌شناسد و هر بار تلاش می‌کند دوباره بدیهیاتی را، که ظاهراً برایش تازه است، از نو بیان کند. مسئله دیگر مباحث مرتبط با تبار واژگان است که بسیار مفصل، ولی ناکارآمد به نظر می‌رسد (برای نمونه، بنگرید به همان: ۲۸-۳۱) و حتی گاه شامل مطالب تکراری است (برای نمونه، مقایسه کنید با ۲۸-۳۰ یا ۵۷-۵۹). در بسیاری موارد هم ضرورت درج این تبارشناسی‌های وابسته به فرهنگ‌های لغت در دسترس همگان روشن نیست (برای نمونه درباره «دعا»، بنگرید به همان: ۱۲۸-۱۲۹؛ درباره «ثقات»، بنگرید به همان: ۱۴۲؛ درباره «کرامات»، بنگرید به همان: ۲۲۸ که این آخری ذیل مطالب صفحه ۱۳۸ قابل ادغام است). گاهی جایگاه برخی بخش‌ها هم چندان منطقی به نظر نمی‌رسد و با یک جابه‌جایی ساده می‌توان شکل بهتری به کتاب داد و در حجم مطالب هم صرفه‌جویی کرد. برای مثال، در صفحه ۲۱۳، بخشی با عنوان «خاستگاه گفتمان وهم‌ناک در غرب و عجایب‌نامه در شرق» آمده است که بیش‌تر مناسب فصول آغازین کتاب است نه قسمت‌های پایانی.

۹. نظام ارجاعی و معادل‌ها

در این بخش مهم‌ترین مشکل ارجاع به منابع فرعی به‌جای اصلی است:

- تودوروف به‌جای نورتروپ فرای^{۱۵} (همان: ۴۱-۴۲)؛
- جکسون به‌جای ایرنه بسی‌یر (همان: ۵۱)؛
- جکسون به‌جای جوانا راس (همان: ۵۱)؛
- جکسون به‌جای مارسل بریون (همان: ۵۱)؛

- جکسون به‌جای باختین (همان: ۵۱-۵۲)؛
 - جکسون به‌جای کایسر (همان: ۶۰)؛
 - تورشول به‌جای اودن (همان: ۶۶)؛
 - یاوری به‌جای یونگ (همان: ۷۲)؛
 - تودوروف به‌جای پیتر بنزولت (همان: ۹۲)؛
 - خدیش به‌جای آرنه (همان: ۱۱۸)؛
 - پراپ به‌جای وونت (همان: ۱۱۸)؛
 - محبوب به‌جای امیر خسرو دهلوی^{۱۶} (همان: ۱۶۶-۱۶۸).
- افزون‌براین، ارجاع به ویکی‌پدیا (همان: ۶۱، ۲۸۴) شایسته کتابی علمی نیست. هم‌چنین ارجاع به منابع انگلیسی در متن کتاب گاه به فارسی و گاه به انگلیسی آمده‌اند. گاهی هم اصلاً مشخص نیست مقصود نویسنده از ارجاع چیست؛ برای نمونه، در صفحات ۱۶۹ تا ۱۷۰ اشعار نظامی به «وحیدی» ارجاع داده شده است. در برخی موارد هم مشخصات یک منبع در پایان کتاب نیامده است، نظیر گیانلوچا بلینو و آنو اسکولاستیکو (همان: ۷۹).
- مشکلات فراوانی نیز در منابع پایانی دیده می‌شود:
- در ارجاع به دانش‌نامه‌هایی نظیر *دانش‌نامه ادب فارسی در آسیای میانه*، به‌کوشش حسن انوشه، باید به نام مؤلف مقاله مورد استفاده ارجاع داد نه کل مجموعه عظیم اثر (بنگرید به همان: ۲۷۷).
 - در ارجاع به مجله *فارابی*، فارابی نویسنده مقاله فرض شده است: «فارابی (۱۳۸۳)، تهران، نشریه سینمایی فارابی وابسته به مرکز سینمایی فارابی» (حری ۱۳۹۳: ۲۷۹).
 - *برهان قاطع* تألیف محمد معین فرض شده است (همان: ۲۸۱).
- هم‌چنین افزون‌بر مشکلات جزئی در شیوه ارجاعی منابع لاتین، ترتیب الفبایی نیز در برخی صفحات مراعات نشده است (همان: ۲۸۰).
- در باره معادل‌ها نیز چند نمونه زیر شایسته توجه بیش‌تری هستند:
- مصنوع‌یافته (constructedness) (همان: ۱۸)؛
 - ساخته‌وپرداخته‌شده (artificial fabrication) (همان)؛
 - مهملات (tall tale) (همان: ۱۱۸).

و نیز نویسنده به درستی پیش‌تر embedding را «درون‌گیری» ترجمه کرده است، اما دو سطر بعد self-embedding را «خوددرون‌گیری» ترجمه می‌کند (همان: ۱۵۰) که اگرچه غلط نیست، «خوددرون‌گیری» موجه‌تر می‌نماید.

۱۰. مشکلات مطبعی

گاهی اشکالاتی سطحی در متن دیده می‌شود که دقت ویراستاران نشر نی می‌توانست مانع و فور آن‌ها شود:

«در پایان بخش اول که مهم‌ترین جزء بخش اول نیز محسوب می‌شود» (همان: ۳۵).
«نتون می‌نویسد: برای نمونه می‌توان به افسانه‌های قومی متنوع از جمله زیبای خفته، داستان ریپ وان وینکل، قهرمان داستان‌های کوتاه زکریا تامیر که حمزه نام دارد و فلاسفه عرب اخوان‌الصفا که خود را «خفتگان غار پدران آدم» می‌نامند» (همان: ۲۳۸).
«داستانی تراژیک را بازگو می‌گوید و ...» (همان: ۱۵۵).

واژه بی‌معنای «والامد» در عبارت «دو کتاب سرآمد و والامد» (همان: ۲۲).

«سیکسوا» (همان: ۳۵ و پشت جلد) که همان سیکسو است.

در پانویشت صفحه ۷۹، اصل انگلیسی آنچه در متن آمده در پانویشت نیز درج شده است، اما جالب‌تر این‌که مطالبی بیش از مطلب متن دارد، یعنی نویسنده بخشی را در پانویشت به انگلیسی آورده که تقریباً نیمی از آن در متن فارسی نیامده است.

- رژار (همان: ۹۳) به‌جای ژرار؛

- در صفحه ۹۹، نام برخی کتاب‌ها ترجمه نشده است؛

- در صفحه ۱۰۲، پانویشت دوم ظاهراً بی‌ارتباط است؛

- سال چاپ کتاب اصلی تودوروف، که بنیان این تألیف است، در موارد فراوان به‌جای ۱۹۷۵، ۱۹۷۳ آمده است (برای نمونه، بنگرید به: ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۱۰۰-۱۰۲، ۱۰۸، و ...).

- در بیت زیر، «گم شد» باید به مصرع دوم بیوندد:

«گنبدش را شمار ناپیدا گمشد/ آن کس که در شد و شیدا»

- نام کتاب *تالا پنچه وین ساتی* (همان: ۱۸۸) نیز به‌احتمال حاوی اشتباهاتی است.

۱۱. نتیجه‌گیری

در یک نگاه کلی، کلک خیال‌انگیز، اثر ابوالفضل حرّی، از این منظر که به بررسی گونه‌ای خاص با رویکردی ساختاری پرداخته، شایسته تحسین و توجه است، اما نقایصی را نیز می‌توان در این کار مشاهده کرد: چهارچوب ساختاری که در تحلیل داستان‌های فارسی استفاده شده است گاهی چندان کارآمد نیست و ضعف‌هایی دارد. فانتزی و مرزهای آن با سایر گونه‌ها به درستی تعریف و تبیین نشده است. هم‌چنین برای انتخاب متون موردبررسی، نویسنده باید حوزه‌های بیش‌تری را جست‌وجو می‌کرد، اما او فقط به نمونه‌های محدود و در دست‌رس همگان بسنده کرده است. گاهی در تحلیل داستان‌ها هم مشکلاتی دیده می‌شود و در تعدادی از شواهد و مثال‌ها تردیدهایی وجود دارد که با رویکرد ساختاری نویسنده در تناقض است. کتاب نیاز به ویرایشی داشته که نویسنده و ناشر در انجام آن کوتاهی کرده‌اند. شاید بازخوانی متن از تکرار بعضی بخش‌ها و پاراگراف‌ها جلوگیری می‌کرد. هم‌چنین، حذف برخی بدیهیات به یاری ارجاع بدان‌ها می‌توانست راه‌گشا باشد. اما خطرناک‌ترین مشکل برخی نتیجه‌گیری‌های کلی است که از شواهد محدودی برآمده‌اند و جای آن داشته تا با تأمل بیش‌تر و مشاهده نمونه‌های فراوان‌تری درباره آن‌ها اظهارنظر شود. در این بحث، آشنایی کافی نداشتن با گستره پهن‌اور ادبیات فارسی و نیز تاریخ گونه‌ها و دسته‌بندی‌های درونی آن‌ها مشکلاتی را در تحلیل‌ها به وجود آورده است. در ارجاعات و مآخذ هم مشکلاتی دیده می‌شود که به سادگی قابل‌اصلاح هستند. اما آنچه در این جا هم مانند بسیاری دیگر از متون تألیفی انتقادی معاصر ما گاه دیده می‌شود، استفاده از ترجمه به جای تألیف است که در کنار محاسن، معایبی هم بر آن مترتب است.

پی‌نوشت‌ها

۱. البته این ترجمه انگلیسی (*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*) کتاب است. عنوان دقیق آن در نسخه فرانسوی درآمدی بر ادبیات فانتزی (*Introduction à la littérature fantastique*) است.
۲. جای رولان بارت در این فهرست خالی است.
۳. برای آشنایی بیش‌تر با آن‌ها در زبان فارسی، بنگرید به ریشتر (۱۳۹۶)، فیلان (۱۳۹۲)، و فیلان (۱۳۹۶).
۴. از او فقط یک مقاله به فارسی ترجمه شده است: بوت (۱۳۸۹).

۵. پروکروستیس (Procrustes) راه‌زنی یونانی بود که قربانیان خود را بر تختی می‌خواباند و اگر قدشان کوتاه‌تر از تخت بود، آن‌قدر می‌کشید تا اندازه تخت شوند و اگر بلندتر بود، پاهایشان را می‌برید تا اندازه تخت شوند.
۶. این مطلب به اشکال دیگر نیز تکرار شده است (برای نمونه، بنگرید به حرّی ۱۳۹۳: ۳۴-۳۵، و ...).
۷. این گفته هم بارها به انواع مختلف بازگو شده است (برای نمونه، بنگرید به همان: ۲۲۷، ۲۳۲، ۲۳۷، و ...).
۸. متأسفانه نام روی پرویز متحده (Roy Parviz Mottahedeh) به شکل‌های مختلفی در کتاب ضبط شده است: «مطهره» (حرّی ۱۳۹۳: ۳۳)، «Mohattahadreh» (همان: ۲۸۳)، و بالاخره صورت درست آن «متحده» (همان: ۱۸۶).
۹. برای صرفه‌جویی ارجاعات به متون اصلی حذف شده‌اند.

10. Pieter Antonie Van Der Lith

11. <http://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html>

12. html

۱۳. اعدادی که زیر آن‌ها خط کشیده شده احتمالاً اشتباه چاپی هستند.
۱۴. این دو مورد اخیر هریک شامل فصلی کامل از کتاب تودوروف هستند. بدون توجه به جزئیات که نشان می‌دهد تنها ارجاعات کلی و فاقد مذاقه لازم و کافی هستند: "Themes of the other" (124-139) و "Themes of the self" (107-123).
۱۵. شاید اگر نویسنده به ترجمه فارسی مراجعه می‌کرد معادل‌های بهتری هم برای اصطلاحات بیش‌محاکاتی (high mimetic) و کم‌محاکاتی (low mimetic) (حرّی ۱۳۹۳: ۴۲) برمی‌گزید؛ محاکات برتر و فروتر (فرای ۱۳۷۷: ۴۴۲-۴۴۳).

۱۶. که نشان می‌دهد نویسنده با وجود تحلیل داستان، فقط خلاصه‌ای از آن را خوانده است.

کتاب‌نامه

- باختین، میخائیل (۱۳۹۵)، پرسش‌های بوپتیقای داستانیفکسی، ترجمه سعید صلح‌جو، تهران: نیلوفر.
- بوت، وین سی. (۱۳۸۹)، «از رستاخیز نویسنده ضمنی چه حاصل؟»، نقب‌هایی به جهان داستان، ترجمه حسین صافی، تهران: رخداد نو.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، «دربارۀ فانتاستیک»، ترجمه ابوالفضل حرّی، زیباشناخت، ش ۹.
- حرّی، ابوالفضل (۱۳۹۰)، «عجایب‌نامه‌ها به منزله ادبیات وهم‌ناک با نگاهی به برخی حکایت‌های کتاب عجایب هند»، فصل‌نامه نقد ادبی، س ۴، ش ۱۵، پاییز.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۳)، *کلک خیال‌انگیز (بوطیقای ادبیات وهم‌ناک، کرامات، و معجزات)*، تهران: نشر نی.

خوزان، مریم (۱۳۷۰)، «داستان وهم‌ناک»، نشر دانش، ش ۶۵، مرداد و شهریور.

ریشتر، دیوید اچ. (۱۳۹۶)، «مکتب شیکاگو»، ترجمه محمد راغب، *دانش‌نامه نظریه‌های روایت*، ویراسته دیوید هرمان، منفرد یان، و ماری لو رایان، به‌کوشش محمد راغب، تهران: نیلوفر.

ستوده، منوچهر (۱۳۴۵)، «مقدمه مصحح»، *عجایب المخلوقات*، محمد بن محمود بن احمد طوسی، تهران: بنیاد ترجمه و نشر کتاب.

شهیدی، محمود (۱۳۹۱)، «حاسب طبری»، به‌کوشش محمدکاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

فیلان، جیمز (۱۳۹۲)، «بلاغت / اخلاق»، ترجمه محمد راغب، *کتاب ماه ادبیات*، ش ۷۳ (پیاپی ۱۸۷)، اردیبهشت.

فیلان، جیمز (۱۳۹۶)، «رویکردهای بلاغی به روایت»، ترجمه محمد راغب، *دانش‌نامه نظریه‌های روایت*، ویراسته دیوید هرمان، منفرد یان، و ماری لو رایان، به‌کوشش محمد راغب، تهران: نیلوفر.

مهری، فاطمه (۱۳۹۳)، *بررسی جایگاه عجایب در نظام دانش‌های کهن برپایه ادب فارسی*، پایان‌نامه دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه تهران.

Brooke-Rose, Christine (1976), "Historical Genres/ Theoretical Genres: A Discussion of Todorov on the Fantastic", *New Literary History*, vol. 8, no. 1, Autumn.

Dubler, C. E. (1960), "Adjā'ib", *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden: Brill.

Lazard, G. (2011), "Abu'l-Moayyad Balki", *Encyclopædia Iranica*: <<http://www.iranicaonline.org/articles/abul-moayyad-balki-an-early-persian-poet-and-writer-of-the-samanid-period-whose-works-have-almost-entirely-disappeared>>.

Philmus, Robert M. (1980), "Todorov's Theory of 'The Fantastic': The Pitfalls of Genre Criticism", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 13, no. 3/4, Spring/ Summer.

Sandor, Andras (1991), "Myths and Fantastic", *New Literary History*, vol. 22, no. 2, Probing: Art, Criticism, Genre, Spring.

Scholes, Robert (1975), "Foreword", *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Tzvetan Todorov, trans. Richard Howard, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Smirnova, L. P. (2011), "Ajaeb Al-Donya", *Encyclopædia Iranica*: <<http://www.iranicaonline.org/articles/ajaeb-al-donya>>.

Todorov, Tzvetan (1975), *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Winternitz, Moriz (1963), *History of Indian Literature*, Delhi: Motilal Banarsidass.

Yūsofi, Gōlām-Hosayn (1990), "ČEHĒL ṬŪṬĪ", *Encyclopaedia Iranica*: <<http://www.iranicaonline.org/articles/cehel-tuti>>.