

تحلیل سه ماجرا از تاریخ بیهقی از منظر روایت‌شناسی ولادیمیر پراپ

دکتر محمد مجوزی^۱

میشم پارسا^۲

چکیده

روایت‌شناسی رویکردی جدید و ساختاری در حوزه‌ی ادبیات است و در پی دست‌یابی به دستور زبان داستان، پی بردن به زبان روایت، نظام حاکم بر آن و ساز و کار اجرایی و پرداخت آن است. ولادیمیر پراپ، مردم‌شناس صورت‌گرای روس با مطالعه‌ی ریخت‌شناسانه‌ی قصه‌های پریان روسی در سال ۱۹۲۸، روایت‌شناسی نوین را بنا نهاد. او الگویی از ساز و کار این قصه‌ها به دست داد و نشان داد قصه‌های پریان با وجود تنوع و تکثری که دارند از لحاظ پرداخت عناصر داستانی و روابط آن‌ها از الگوی مشابه‌ای استفاده می‌کند. با عنایت به این نظریه می‌توان با نگاه دیگری به اشتراکات و نظام ساختاری داستان‌ها و ماجراها نظر انداخت. با توجه به ماجراهای تاریخ بیهقی شاهد تشابهات و در عین حال اختلافاتی هستیم که نگاه ساختاری و روایت‌شناسانه به آن‌ها را از منظر نظریات ولادیمیر پراپ ضروری می‌سازد. در این مقاله سه مورد از ماجراهای تاریخ بیهقی که به نظر می‌رسد زمینه‌ی مساعدی در پرداخت روایت‌شناسانه دارند را مدنظر قرار می‌دهیم: ماجراهای بوبکر حصیری، افشین و بودلف و حسنگ وزیر.

واژگان کلیدی: تاریخ بیهقی، ولادیمیر پراپ، روایت‌شناسی، بوبکر حصیری، افشین و بودلف، حسنگ وزیر

مقدمه

بیشتر تحقیقات و پژوهش‌ها در زمینه‌ی نقد ادبی تا میانه‌ی قرن بیستم معطوف به خارج از متن می‌شد؛ اما تلاش‌های فردینان دو سوسور در آغاز این قرن و در حوزه‌ی زبان‌شناسی، تحولی بنیادین را در این عرصه رقم زد که به موجب آن هر نوع بررسی که به بیرون از اثر راه می‌برد، مردود شناخته شد. سوسور با قراردادی خواندن زبان نشان داد که عوامل بیرونی هیچ تأثیری بر زبان ندارند. پذیرش چنین امری در واقع رد هر گونه نقش تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و... در زبان و دادن نقش فرعی به آن‌ها بود. پس از آن بسیاری از فرمالیست‌ها در این زمینه تحقیقاتی انجام دادند. آنان معتقد بودند که فرم و شکل وسیله‌ای برای بیان محتوا نیست، بلکه این محتواست که به شکل‌گیری فرم کمک می‌کند. از نظر فرمالیست‌ها محتوا یک بستر و زمینه‌ی مناسب برای شکل به حساب می‌آید. آنان در پی کشف اصول و قاعده‌ای بودند که بر اساس آن اثر ادبی شکل بگیرد. این منتقدان تنها متن را مبنای کار خود قرار دادند و به عوامل بیرونی توجهی نداشتند. ماحصل این ابداعات و دگرگونی‌ها در حوزه‌ی نقد ادبی مکتب ساختارگرایی را پدید آورد که جایگاه مهمی در نظریه‌های ادبی محسوب می‌شود. رویکردهای متن‌محور در بررسی و نقد ادبی در قرن بیستم تحت تأثیر دیدگاه‌های مبتنی بر زبان‌شناسی شکل گرفت. در این میان زبان‌شناسان روس و مکتب فرمالیسم روسی در تحول نقد ادبی روسی نقش فراوانی را ایفا کردند. هر چند فرمالیست روسی به دلیل تضاد ایدئولوژیکی با مبنای فکری نظام حاکم بر شوروی در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ سرکوب و منزوی شد، اما میراث فکری آن الهام‌بخش بسیاری از مکاتب و رویکردهای نقد پس از خود مانند حلقه پراگ، نقد ادبی لهستان، ساختارگرایی فرانسوی و رویکردهایی مانند روایت‌شناسی شد (مکاریک، ۲۰۶:۱۳۸۵).

ولادیمیر پراپ از زبان‌شناسان و محققان فرمالیست روس با رویکردی مبتنی بر ریخت‌شناسی به تحلیل و بررسی قصه‌های پریان روسی پرداخت و در سال ۱۹۲۸ نتایج تحقیقات خود را منتشر کرد. کتاب او نقطه‌ی عطفی در عرصه‌ی تحلیل و بررسی داستان و شکل‌گیری روایت‌شناسی نوین به شمار می‌رود؛ زیرا او الگوی حاکم بر این قصه‌ها را استخراج کرد و نشان داد قصه‌های پریان به‌رغم تنوع و تکثر ظاهری، از نظر انواع قهرمان و عمل‌کرد آن‌ها، دارای نوعی وحدت و همانندی است؛ به این ترتیب که تعداد عمل‌کردها محدود، توالی آن‌ها مشابه و ساختار این

قصه‌ها یکساناست. اهمیت تحقیقات پراپ به گونه‌ای است که رومن یاکوبسن معتقد بود روایت‌شناسی با این اثر آغاز شده است (پراپ، ۱۳۶۸: ۴۵-۴۳).

روایت‌شناسی

مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانشی ادبی را به نام روایت‌شناسی بنیان نهاد (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۳). البته اصطلاح روایت‌شناسی را نخستین بار تزوتان تودوروف در سال ۱۹۶۹ در کتاب دستور زبان دکامرون به معنی دانش مطالعه‌ی قصه به کار برد، او یادآور می‌شود که منظور از اصطلاح، تنها بررسی ادبیات داستانی نیست، بلکه معنی وسیع این اصطلاح مد نظر او است و تمامی اشکال روایت از قبیل اسطوره، فیلم و ادبیات نمایشی را دربر می‌گیرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷). به همین دلیل یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تحقیقات ساختارگرایانه، عرصه‌ی فولکلور و قصه‌های عامیانه است. دستاوردهای ساختارگرایی در این عرصه چندان عظیم بوده که مکتب‌ها و روش‌های گوناگونی در تجزیه و تحلیل‌های ساختارگرایی گرایانه‌ی فولکلور به وجود آمده است (پراپ، ۱۳۶۸: ۷). روایت‌شناسی علمی جدید و نتیجه‌ی انقلاب ساختارگرایی در عرصه‌ی داستان است. در تحلیل ساختارگرایانه‌ی روایت، جزییات ظریف «سازوکارهای» درونی متون ادبی بررسی می‌شوند تا واحدهای ساختاری بنیادین مانند واحدهای پیشروی روایت یا عمل‌کردهای حاکم بر کارکردهای روایی متون کشف شوند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۴). صاحب‌نظران بر حسب مکتب‌های گوناگون، تعاریف متعددی از روایت مطرح کرده‌اند؛ بعضی مانند رولان بارت، روایت را در معنی عام و کلی آن در نظر داشته و آن را در تمام جلوه‌های فرهنگ بشری متجلی دانسته‌اند. شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین تعریف، بیان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی می‌کند. «روایت‌ها مجموعه‌ای از کنش‌هایی است که در زمان و مکانی غیر از حال رخ داده و با انتخاب و گزینش راوی در نظامی هدفمند گرد آمده است (تولان، ۱۳۸۳: ۱۸). «ایرناریما مکاریک» در دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، روایت‌شناسی را مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی ژانرهای روایی، نظام‌های حاکی بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ می‌داند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

روایت و روایت‌شناسی تنها به گونه‌ی ادبی خاصی دلالت ندارد و به تمامی متون ادبی روایی قابل تعمیم است. «مشاهده‌ی این کارکردها نه تنها در افسانه‌های جن و پری روسی یا حتا غیر روسی، بلکه در کمدها، اسطوره‌ها، حماسه‌ها، داستان‌های عاشقانه، و قصه‌ها به طور کلی دشوار نیست» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۲). روایت‌شناسی به همه‌ی بخش‌های داستان توجه می‌کند اما در نهایت در پی دست یافتن به الگوهای کلی و جامع در جهت تبیین سازوکار روایت پردازی است. یکی از موارد مورد توجه محققان روایت‌شناسی ساختارگرا، یافتن دستور زبان داستان است؛ یعنی قانون‌مندی‌ها و قواعدی که بر قصه و داستان حاکم است. به دلیل این که قصه‌های عامیانه، ساختار نسبتاً ساده‌ای دارند، می‌توان قواعد حاکم بر آن را شناسایی و طبقه‌بندی کرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶-۳۳).

به طور کلی می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دوره‌ی پیش ساختارگرا (تا ۱۹۶۰)، دوره‌ی ساختارگرا (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰)، و دوره‌ی پس‌ساختارگرا (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). اما دوره‌ی ساختارگرایی که دربردارنده‌ی نظریات فراوانی است مهم‌ترین این دوره‌ها محسوب می‌شود. روایت‌شناسی یکی از جذاب‌ترین حوزه‌ها در عرصه‌ی ادبیات ساختارگرا به شمار می‌آید. از نظریه‌پردازان برجسته در عرصه روایت‌شناسی ساختارگرا می‌توان به ولادیمیر پراپ، آ. ژ. گریماس، تزوتان تودوروف، کلود برمون، ژرار ژنت و رولان بارت اشاره کرد.

روایت

صاحب‌نظران بر حسب مکتب‌های گوناگون، تعاریف متعددی از روایت مطرح کرده‌اند. بعضی مانند رولان بارت روایت را به معنی عام و کلی آن در نظر داشته و آن را در تمامی جلوه‌های فرهنگ بشری مانند ادبیات داستانی، ادبیات نمایشی، سینما، فکاهی، تاریخ خبر و گفت‌وگو متجلی می‌داند. شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین و عام‌ترین

تعریف، بیان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد. اسکولز و کلارگ در کتاب ماهیت روایت آن را این گونه تعریف کرده‌اند: «کلیه متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو است را می‌توان یک متن روایی دانست»، البته حضور قصه‌گو می‌تواند آشکار یا ضمنی باشد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). در تعریفی دیگر آمده است که «روایت یکی از اشکال چهارگانه‌ی خلق نوشتار است (سه نوع دیگر عبارت‌اند از بحث کردن، توصیف کردن و تفسیر کردن)» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۷). البته باید میان روایت و شرح و وصف حالت‌ها، کیفیت‌ها و موقعیت‌ها تمایز قایل شد؛ روایت، شامل مجموعه حوادثی (داستان‌هایی) است که در ضمن روایت نقل می‌شود و در خلال آن حوادث مذکور به ترتیبی خواص انتخاب و تنظیم می‌شوند. دامنه‌ی روایت بسیار گسترده است و تنها به ادبیات داستانی محدود نمی‌شود؛ از کوتاه‌ترین نقل یک حادثه یا تیتراهای کوتاه خبری تا بلندترین آثار تاریخی، بیوگرافی، خاطرات، سفرنامه، رمان، منظومه، غزل، حماسه، داستان کوتاه و سایر اشکال داستانی، سینما، تبلیغات و حتی داستان‌هایی که در زندگی روزمره در باره‌ی خود و دیگران تعریف می‌کنیم را نیز دربر می‌گیرد و به همین دلیل، دانش روایت‌شناسی با علومی همچون نشانه‌شناسی مرتبط است. از آن جا که عرصه‌ی روایت از یک سو به اسطوره می‌رسد که کوتاه، ساده، همگانی و شفاهی است و از سوی دیگر به رمان که پیچیده، طولانی و مکتوب است، عرصه‌ی بسیار عالی برای مطالعات ساختارگرایانه به شمار می‌رود (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۱). ساختارگرایان بر این باور بودند که تمامی داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایی اساسی و مشخصی تقلیل داد (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۱۷). بدین ترتیب روایت‌شناسی مانند پراپ پیوسته کوشیده‌اند به الگوهای روایتی مشخصی دست یابند که بتواند تمام ساختارهای روایتی را در آن جای داد. در سال‌های اخیر دانش روایت‌شناسی دامنه‌ی فعالیت خود را گسترش داده و از متون ادبی_داستانی فراتر رفته و بررسی متون تاریخی، مذهبی، فلسفی و فیلم را نیز در حوزه‌ی مطالعات خود قرار داده و وارد حوزه‌های گسترده‌تر فرهنگ و مردم‌شناسی شده است (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹).

روش مطالعاتی پراپ

ولادیمیر پراپ، محقق روسی، «با الهام گرفتن از اندیشه‌های وسلوفسکی و ژوزف بدیه - که اولی موتیف را جدا از مضمون می‌دانست و می‌گفت که موتیف ساده‌ترین واحد روایی است، و دیگری برای نخستین بار کشف کرد که در قصه عناصر ثابت و عناصر متغیر وجود دارد و میان آن‌ها ربطی حکم فرما است - به نگرشی تازه دست یافت که آن را می‌توان به نوعی ادغام نظرات وسلوفسکی و بدیه و تکمیل و اصلاح آن‌ها دانست» (خدیش، ۱۳۸۷: ۵۱). باید اشاره کرد که کار ولادیمیر پراپ در این عرصه از همه مهم‌تر بود. او هر چند فرمالیست نبود و هیچ‌گاه خود را فرمالیست نمی‌نامید، روش کارش بسیار تحت تاثیر فرمالیست‌ها بود؛ به‌ویژه در مورد تفکیک میان داستان (fabula) و پیرنگ (siuhet). از نظر فرمالیست‌ها داستان رشته‌ای از رخدادها است که بر اساس توالی زمانی و علی‌شان به هم می‌پیوندند و پیرنگ بازآرایی هنری رخدادها در متن است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۰۱). بر این مبنای پراپ قصه‌های پریان را اشکال مختلف داستان برشمرده که روایت‌های مختلف و بازآرایی‌های آن‌ها موجب ایجاد کارکردهای مختلفی شده است. «یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های پراپ، تقسیم‌بندی قصه‌ها است؛ پژوهش‌گران پیش از او قصه‌ها را بر مبنای موضوع یا درون‌مایه طبقه‌بندی می‌کردند؛ اما پراپ به دنبال تحلیل ساختارگرایانه‌ی قصه‌ها بود» (مارتین، ۱۳۸۲: ۶۵). روش پراپ تجربی و استنتاجی است و تجزیه و تحلیل‌های حاصل از آن را می‌شود تکرار کرد. از سوی دیگر، روش پراپ تنها به ساختار متن می‌پردازد و متن را جدا از بافت اجتماعی و فرهنگی آن، بررسی می‌کند. روش ساختاری پراپ خودبه‌خود هدف و غایت نیست و این روش تنها گام نخست راه است که البته گامی بزرگ محسوب می‌شود. او روش‌های پیشین را زیر سوال برد و تقسیم قصه‌ها بر اساس موضوع را به کلی رد کرد. به همین خاطر به طرف بن مایه‌ها و اجزای قصه‌ها رفت و آن‌ها را مبنای کارش قرار داد. «بن مایه» عبارت است از یک مفهوم، یک تصویر یا یک رویداد که در قصه مرتب تکرار می‌شود. پراپ دو مفهوم «نقش» و «عمل» را به عنوان بن‌مایه مطرح می‌کند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۱). مبنای تحلیل پراپ این تعریف از او است که «روایت، متنی است که در آن، تغییر از یک

وضعیت به وضعیت تعدیل یافته‌تر بازگو می‌شود». بنابراین تغییر وضعیت یا واقعه، عنصر اساسی و بنیادین روایت است و کانون توجه مطالعه پراپ نیز بر همین اصل استوار است (تولان، ۱۳۸۶: ۳۳). اندیشه‌ی اصلی که پراپ در کتاب خود مطرح می‌کند این است که قصه‌های پریان روسی به‌رغم ظاهر متنوع و متکثری که دارد، دارای ساختاری مشخص و عناصر ثابت و متغیر است؛ به این ترتیب که نام و صفات شخصیت‌ها و روش انجام کار و ابزار آن متغیر است، اما نوع شخصیت‌ها و عناصر آن ثابت. در واقع، ویژگی ریخت‌شناسی پراپ اعتقاد به اولویت عمل کردها بر شخصیت‌ها است (ریکور، ۱۳۸۴: ۶۶).

پراپ معتقد است که اگر بسیاری از قصه‌های عامیانه و قصه‌های پریان روسی را به‌دقت بررسی کنیم؛ عملاً یک داستان بنیادین و مشابه را در همه‌ی آن‌ها می‌بینیم. او این ادعا را با بررسی عمل‌کرد شخصیت‌های قصه‌های پریان اثبات می‌کند. او با بررسی دقیق صد قصه‌ی روسی متوجه این امر مهم شد که اگرچه در برخی از قصه‌های پریان شخصیت‌های متفاوت حضور دارند، اما کارکردهای آن‌ها امری ثابت و محدود است. او واحد سازنده‌ی داستان را «کارکرد» نامید. کارکرد عمل هر یک از شخصیت‌های قصه است. پراپ در بررسی‌های خود به سی و یک کارکرد رسید که قصه‌های پریان بر اساس آن‌ها عمل می‌کنند. «اگرچه در این قبیل افسانه‌ها جزئیات بسیار زیادی وجود دارد، اما پیکره‌ی کلی آن‌ها بر مجموعه‌ی اساسی کارکردهای سی‌ویک‌گانه بنا شده است». (سلدن و ویتسون، ۱۳۸۴: ۱۴۱) این سی و یک کارکرد عبارت‌اند از:

۱) یک عضو خانواده از منزل دور می‌شود. ۲) قهرمان با ممنوعیتی روبرو می‌شود. ۳) ممنوعیت نادیده گرفته می‌شود. ۴) شریر به خبرگیری می‌پردازد. ۵) شریر اطلاعات لازم را درباره‌ی قربانی‌اش به دست می‌آورد. ۶) شریر می‌کوشد قربانی‌اش را بفریبد تا بتواند بر او یا چیزهایی که به او تعلق دارد دست یابد. ۷) قربانی فریب می‌خورد. ۸) شریر به یکی از اعضای خانواده صدمه یا جراحتی وارد می‌کند. ۹) مصیبت یا نیاز علنی می‌شود. ۱۰) جستجوگر موافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که به جست‌وجوی هدف خود بپردازد. ۱۱) قهرمان خانه را ترک می‌کند. ۱۲) قهرمان آزمایش می‌شود، مورد پرسش قرار می‌گیرد و مورد حمله واقع می‌شود. ۱۳) قهرمان در برابر حوادث پیش رویش واکنش نشان می‌دهد. ۱۴) قهرمان اختیار استفاده از یک عامل جادویی را به دست می‌آورد. ۱۵) قهرمان به مکان چیزی که در جست‌وجوی آن است انتقال داده می‌شود یا راهنمایی می‌شود. ۱۶) قهرمان با شریر وارد کشمکش می‌شود. ۱۷) قهرمان نشان‌دار می‌شود. ۱۸) شریر شکست می‌خورد. ۱۹) بدبختی یا مصیبت یا کمبود ابتدای قصه التیام می‌یابد. ۲۰) قهرمان باز می‌گردد. ۲۱) قهرمان تعقیب می‌شود. ۲۲) رهایی قهرمان. ۲۳) قهرمان ناشناخته به خانه یا سرزمین دیگری می‌رسد. ۲۴) قهرمان دروغینی ادعاهای بی‌پایه می‌کند. ۲۵) انجام دادن کاری دشوار از قهرمان خواسته می‌شود. ۲۶) مأموریت انجام می‌گیرد و مشکل حل می‌شود. ۲۷) قهرمان از روی نشانی که دارد شناخته می‌شود. ۲۸) قهرمان دروغین یا شریر رسوا می‌شود. ۲۹) قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می‌کند. ۳۰) شریر مجازات می‌شود. ۳۱) قهرمان عروسی می‌کند و بر تخت پادشاهی می‌نشیند ج.

این سلسله مراتب شامل توالی و تعداد مشخصی از واحدهای روایی کوچک غیرقابل تجزیه هستند که این واحدهای روایی در طرح داستان یعنی در وضعیت اولیه تا وضعیت نهایی ایفای نقش می‌کنند که در نتیجه‌ی آن پاره‌های مختلف یک حکایت شکل می‌گیرد؛ «پاره به بخش اصلی یک قصه گفته می‌شود که ممکن است از پی هم بیایند یا ممکن است، یکی در دیگری داخل شود و مانع بسط آن گردد، در عین حال که خودش نیز دست خوش همین گسیختگی شود». پاره هنگامی آغاز می‌شود که یکی از عناصر حکایت از عناصر سابق گسسته باشد و هنگامی پایان می‌یابد که عنصر دیگر آن نتیجه‌ی بعدی نداشته باشد. تغییر شکل از وضعیت اولیه به وضعیت نهایی یک پاره را تشکیل می‌دهد و از این رهگذر سیر دوگانه و دوتایی داستان آشکار می‌شود که هدف اصلی بررسی ساختاری است. «جست‌وجوی تخالف‌های دوتایی، ویژگی بیشتر نقدهای ادبی ساختارگرا است» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۸۷).

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، رولان بارت این پرسش را مطرح کرد که چگونه می‌توان روایات را طبقه‌بندی کرد و الگویی به وجود آورد که ویژگی‌های عمده‌ی روایت را نشان دهد. او دو روش را برای انجام این کار ممکن

می‌دانست: یکی شیوه‌ی استقرایی است که در آن، تمام روایات یا هر تعداد که مقدور است، بررسی می‌شوند و ویژگی‌های‌شان ثبت می‌شود. دوم شیوه‌ی استنتاجی است که در آن، الگویی فرضی یا یک نظریه مطرح می‌شود و سپس در روایات گوناگون آزمایش می‌گردد (ویستر، ۱۳۸۲: ۸۲). آلن داندس نیز از منظری دیگر، دو شیوه‌ی تجزیه و تحلیل ساختاری فولکلور را برمی‌شمرد: نخست شیوه‌ای است که پراپ آن را دنبال کرده که در آن «ساختار یا سازمان صوری یک متن فولکلوریک به دنبال نظم زمانی متوالی خطی عناصر موجود در متن، به‌صورتی که از یک گوینده گزارش شده» بررسی می‌شود. بر این اساس «اگر قصه‌ای دربردارنده‌ی عناصر الف تا یا باشد ساختار قصه به موجب همان توالی تعیین می‌گردد». آلن داندس این شیوه را به تبعیت از لوی اشتراوس «تجزیه و تحلیل ساختاری زنجیری» می‌نامد (پراپ، ۱۳۶۸: ۷). روش دوم شیوه‌ی مردم‌شناس فرانسوی لوی اشتراوس است؛ او اسطوره‌های به‌ظاهر متفاوت را از انواع معدودی موضوع اساسی می‌دانست و معتقد بود در شالوده‌ی تنوع بی‌شمار اسطوره‌ها ساختار جهانی ثابت و معینی وجود دارد که محدود کردن هر اسطوره به آن‌ها امکان‌پذیر نیست. به اعتقاد او اسطوره‌ها نوعی زبان هستند و این امکان وجود دارد که آن‌ها را به واحدهای منفرد تقسیم کرد که مانند واحدهای آوایی بنیادین زبان (واچ‌ها) فقط در ترکیب با یکدیگر به شیوه‌های خاص معنی پیدا می‌کنند. پس می‌توان معانی حاکم بر چنین ترکیب‌هایی را نوعی دستور تلقی کرد (ایگلتن، ۱۳۶۸: ۱۴۳).

نبوغ ادبی بیهقی در تاریخ‌نگاری

«بیهقی به اعتقاد پژوهندگان و اهل فن تاریخ‌نگاری شیوه‌ی دقیق علمی را در نگاشتن تاریخ به کار برده و از آغاز کار در دیوان رسالت غزنوی مقدمات این کار بزرگ را فراهم آورده و سال‌ها به ثبت و ضبط وقایع روزانه و تعلیق و یادداشت کردن آن‌ها بر تقویم‌ها پرداخته، بدان‌گونه که هر چه از خامه‌ی توانای او تراوش کرده یا به چشم خویش دیده یا از کسانی که بر گفتارشان اعتماد توان کرد شنیده یا در کتب معتبر خوانده است.» (خطیب رهبر، ۱۳۷۸: ۱۶)

«بیهقی تاریخ‌نویس است بلکه با حادته‌سازیهایی که کرده از مرز تاریخ‌نویسی گذشته و وارد حیطه‌ی ادبیات شده است. او حضور خود را در کلیه‌ی ماجراهای داستان اعلام می‌دارد و بدین ترتیب خواننده را به واقعی بودن حوادث داستان و سیر وقایع مطمئن می‌سازد.» (طاهری مبارکه، ۱۳۷۵: ۵۶) جالب این‌جا است که خلاقیت بیهقی به گونه‌ای است که داستان‌های او به‌مانند داستان‌های مدرن است و ویژگی‌ها و عناصر مدرنیستی داستان از جمله زمان‌پریشی، شیوه‌های شخصیت‌پردازی و... در آن به چشم می‌خورد. درگیری بیهقی با زبان در حال روایت نیز اثر او را از آثار تاریخی دیگر جدا کرده و آن را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند. درک خواننده فقط از لابه‌لای بازی‌های زبان‌شناسی و بلاغی نیست، بلکه عناصر زبانی و فرازبانی با درک شهودی و زبان فراتر رفته از واقعیت، عجین است؛ در نتیجه روایت بیهقی از زمان و گذشته، فعالانه است، نه منفعلانه. تمام کلمات تاریخ بیهقی با هستی او عجین هستند. در نتیجه هستی مخاطب را به خود دعوت می‌کنند. این کلمات کتاب را به سمت یک رمان واقعی سوق می‌دهند. در این رمان راوی در زمینه نیست، همیشه در متن است.

بیهقی بین روایت و تاریخ مرز قایل نیست. با توجه به وقایعی که بیان می‌کند، زبان‌اش تراژیک، حماسی یا دراماتیک می‌شود. تاثیرگذاری زبان او به علت ریشه داشتن بلاغت و زبان در هستی‌اش است، مورخان دیگر در این هستی با او همسو نیستند، از این رو نثر او قابل تقلید و اقتباس نیست. او شکل‌ها و چرخش روایت را می‌داند و به همین دلیل تاریخ بیهقی را یکی از مهم‌ترین منابعی می‌داند که از شگردهای داستان‌نویسی استفاده کرده است.

تاریخ بیهقی از آثار ماندگاری است که توانسته است در برابر زمان‌ها تاب آورد و خود را به ما برساند، پویایی نثر این کتاب، زمان‌های بسیاری را درنور دیده است و گویی مرکب قلم بیهقی خشک ناشدنی و همچنان جاری است. سیالی جوهرش حتا به قلم معاصران ما هم رسیده است؛ اما با وجود سیلانی این نثر تاکنون قلم‌های ما نتوانسته به گونه‌ای شایسته به توصیف و تبیین و تدقیق نثر بیهقی بنشینند.

خلاصه‌ی ماجرای بوبکر حصیری

روزی فقیه، بوبکر حصیری و پسرش پس از مجلس باده‌گساری، مست به خانه باز می‌گشتند. در راه به یکی از چاکران خواجه احمد حسن، وزیر امیر مسعود غزنوی، آزار رسانده، در عالم مستی به او و خواجه احمد دشنام می‌دهند. خواجه پس از آگاهی از این ماجرا و با توجه به کینه‌ی پیشین از بوبکر حصیری، در ضمن نامه‌ای از امیر مسعود می‌خواهد یا عذر او را برای کناره‌گیری از وزارت بپذیرد یا آن که حصیری را به دلیل رفتار ناپسندش تنبیه کند. امیر پس از خواندن نامه‌ی خواجه دستور می‌دهد تا حصیری و پسرش را به سرای خواجه برند و هر یک از آنان را هزار عقابین بزنند تا از آن پس هیچ کس به خود اجازه‌ی جسارت به خواجه را ندهد. اما سلطان اندکی پس از صدور این فرمان از اجرای آن پشیمان شده و از بونصر مشکان می‌خواهد تا نزد خواجه احمد رفته و او را از انجام این کار باز دارد. سرانجام بعد از پایمردی بونصر و سخنان سنجیده و هوشیارانه‌ی او، خواجه به ناچار از خطای حصیری چشم می‌پوشد و از امیر مسعود می‌خواهد تا او را عفو کرده، به خانه بازفرستد. این تصمیم خواجه خشنودی فراوان امیر مسعود را فراهم می‌آورد.

خلاصه‌ی ماجرای افشین و بودلف

احمد بن ابی دواد، وزیر معتصم عباسی، نیمه‌شب مضطرب و نگران از خواب برمی‌خیزد و راهی قصر خلیفه می‌شود. معتصم که اجازه‌ی قتل بودلف را به افشین داده و بی‌درنگ پشیمان شده، اینک احمد بی ابی فواد را مامور نجات جان بودلف می‌کند. احمد باشتاب به سرای افشین می‌رود و بودلف را در زیر تیغ می‌بیند. کوشش‌ها و خواهش‌های پیاپی ابی دواد نتیجه‌ای دربر ندارد، از این رو به ناچار برای نجات جان بودلف به دروغ می‌گوید، خلیفه تاکید کرده که اگر بودلف کشته شود، افشین نیز زنده نخواهد ماند. افشین با شنیدن این خبر هراسان شده، بودلف را رها می‌سازد و خود آزرده و خشمگین نزد خلیفه می‌رود. احمد بن ابی دواد که پیش‌تر خود را به درگاه خلیفه رسانده، زمینه را آماده می‌کند و خلیفه که سخت از رفتار نادرست افشین خشمگین است با مشاهده‌ی افشین بر او بانگ می‌زند و بر گفتار احمد تاکید می‌ورزد. افشین افسرده و شکست‌خورده باز می‌گردد.

خلاصه‌ی ماجرای حسنک وزیر

حسنک، وزیر دربار سلطان محمود غزنوی بود و از این رو به حسنک وزیر ملقب بود. او در دوران وزارت ضمن وفاداری به سلطان محمود، به امیر محمد، فرزند سلطان متمایل بود و با مسعود فرزند دیگر سلطان محمود سر ناسازگاری داشت که این امر موجبات آزدگی مسعود را فراهم کرد. حسنک در این کار تا آن‌جا پیش رفت که به عبدوس گفت به مسعود بگو، من آن کاری را می‌کنم که سلطان محمود از من خواسته و اگر روزی به تخت سلطنت برسی می‌توانی مرا بر دار بکشی. از قضا بعد از سلطنت محمود، مسعود بر تخت پادشاهی نشست و اوضاع به زیان حسنک و به کام مخالفان‌اش دگرگون رفت. در این میان بوسهل زوزنی که مردی شرور و بدخو بود از همان زمان سلطنت محمود کینه‌ای از حسنک به دل داشت. با مرگ سلطان محمود، حسنک از وزارت برکنار شد و بوسهل فرصت را غنیمت شمرد؛ علیه وی به سخن چینی و بدگویی نزد سلطان مسعود پرداخت تا سرانجام او را دستگیر کرده، به بوسهل سپردند و او که در بلخ بود تلاش می‌کرد تا امیر مسعود را برای به دار کشیدن حسنک مجاب کند. اما برای این کار باید دلایلی قانع‌کننده می‌یافتند. و تنها چیزی که می‌توانست حسنک را بر دار ببرد، اتهام انحراف در عقیده یعنی گرایش به قرمطیان بود. زمینه‌ی این اتهام را حسنک خود فراهم آورده بود، زیرا سالی که به همراه جماعتی به حج رفته بودند، در بازگشت برای پرهیز از خطرات راه بیابان از مدینه به وادی‌القرای در راه شام رفته، در آن‌جا به ناچار خلعت فاطمیان مصر را قبول کرد و از موصل بدون این که به بغداد برود به ایران بازگشت. این امر خشم خلیفه‌ی عباسی را برانگیخت، زیرا تصور کرد که قبول خلعت مصریان و از بغداد راه گردانیدن به اشاره‌ی محمود بوده است و با این که سلطان محمود به حسنک اعتماد داشت دستور داد خلعت را به بغداد بازگردانند تا

بسوزانند. این رفتار زمینه‌ی اتهام حسنگ به قرمطی بودن را فراهم ساخت. و به‌رغم تلاش‌های خواجه حسن میمندی و بونصر مشکان برای حفظ خون حسنگ، بدگویی‌های بوسهل کار خود را کرد و امیر مسعود به اتهام قرمطی موافقت کرد که حسنگ را بر دار کنند.

تحلیل ساختار سه ماجرا

ابتدای هر سه ماجرا با نشان دادن شرایط و عوامل پدیدآورنده‌ی وضعیت آغازین آن‌ها (مانند زمان، مکان، شخصیت‌ها و حوادث) شروع شده‌اند. بررسی عناصر تشکیل دهنده‌ی این سه ماجرا نشان دهنده‌ی آن است که مقدمه‌های دو ماجرای بوبکر حصیری و افشین و بودلف حادثه محور است ولی اتفاقات ماجرای حسنگ با حوادثی که در گذشته پیش آمده رقم می‌خورد و امتداد می‌یابد. در حالی که تاکید راوی بر عنصر حادثه در دو ماجرای اولاز دیگر عناصر، اعم از زمان، مکان و اشخاص بیشتر بوده است.

آغاز ماجرای بوبکر حصیری از آغاز تا آن‌جا که بونصر مشکان ماجرا را برای بیهقی روایت می‌کند، در حدود نیمی از حجم ماجرا را دربر گرفته است. بیهقی در طول این مقدمه‌ی بسیار مفصل به گزارش و روایتی محض از علل اصلی پدید آمدن حادثه‌ای از حوادث تاریخی روزگار خود پرداخته است به گونه‌ای که می‌توان گفت نویسنده در ضمن مقدمه‌ی ماجرا، طرح و پیرنگ را در چکیده‌ی آن ذکر کرده و در ادامه با بهره‌گیری از شیوه‌های روایت‌گری کوشیده، کشش بیشتری در ماجرا پدید آورد و مخاطب را بیشتر با خود همراه سازد. ماجرای بوبکر حصیری با روایتی سریع و گزارش گونه از چگونگی رویداد حادثه‌ی فرعی آن آغاز می‌شود. از آن پس بیهقی به گونه‌ای مفصل حوادث این ماجرای تاریخی را از زبان بونصر مشکان روایت می‌کند. مقدمه‌ی این ماجرا بر گزارش و نقل ماجرا استوار است.

آغاز ماجرای افشین و بودلف نویسنده پس از معرفی راویان حادثه‌ی اصلی آن را از زبان قهرمان حکایت روایت می‌کند. مقدمه‌ی این ماجرا بر توصیف وضعیت روحی و روانی شخصیت اصلی آن - احمد بن ابی دواد - استوار است. راست آن است که دل نگرانی نیمه‌شب احمد، گفت‌وگوی او با غلام خود و تاکید بر نبودن نوبت بار برای او، قرار گرفتن جملاتی که ضرباهنگی تند دارند و کوتاه و سریع بیان می‌شوند، تصویری بسیار عالی در این ماجرا پدید آورده است که مخاطب از لحظه‌ی شروع یک‌باره خود را در میان بحران احساس می‌کند و در تعلیق فرو می‌رود و همین عناصر به نمایشی‌تر شدن متن کمک فراوانی می‌کند. شگرد بیهقی در این است که کوشیده با وجود پرداختن به بحران آن را تا حد زیادی در ابهام بگذارد و این ابهام به تاثیرگذاری و انسجام متن و نمایشی‌تر شدن هرچه بیشتر مقدمه‌ی ماجرا کمک کرده است. لحن مضطرب و نگران مقدمه در کل حکایت گسترش می‌یابد. قهرمان بیم ریخته شدن خون انسان بیگناهی را دارد. بیهقی برای ایجاد هیجان بیشتر و تعلیق و فضا سازی زمان داستان را نیمه شبی پراضطراب و بی‌خواب کننده قرار داده و با توصیف زیبای اضطراب درونی احمد بن ابی دواد و جمله‌هایی که ضرباهنگ تند دارند، مخاطب را از همان آغاز به درون ماجرا کشانده است.

آغاز ماجرای حسنگ وزیر برعکس دو ماجرای اول حادثه محور نیست و به آرامی از جایگاه حسنگ و اعتبار و منزلت او سخن به میان می‌آید و عزت و غرور حسنگ را با نقل قول‌ها و شرح گفت و گوهای بیان می‌کند. در مقدمه‌ی ماجرای حسنگ شاهد وقایع و اتفاقاتی هستیم که در جهت زمینه‌سازی برای بیان عاقبت ماجرای حسنگ است و از هرگونه هیجان و اضطراب به دور است. اما هیجان ماجرا را باید در جریان حوادث و تعلیق حاکم بر فضای داستان جست. جایی که بوسهل زوزنی با حيله‌گری‌ها و ترفندهای خود در پی به‌دار کشاندن حسنگ است و از آن طرف بونصر مشکان و احمد حسن میمندی سعی بر اجرا نشدن این کار دارند.

بخش میانی و پایانی سه ماجرا با زنجیره‌ای از حوادث و اتفاقات کنشی رقم می‌خورد. وجه اشتراک هر سه ماجرا تقابل‌هایی است که در آن وجود دارد. فرد یا افرادی که برای دست یافتن به هدفی که معمولاً ریشه در کینه‌ای قدیمی دارد از حوادث مختلف به نفع خود بهره می‌گیرند یا وقایع را خود به سود خود جهت می‌دهند یا دست به

توطئه چینی می‌زنند. در ماجرای بوبکر حصیری، خواجه احمد حسن میمندی بهانه‌ی خود را برای پاسخ دادن به کینه‌ای که از بوبکر بر دل دارد می‌یابد و از فرصت به دست آمده نهایت استفاده را می‌برد. در ماجرای افشین و بودلف، افشین با اصرار و پافشاری بسیار سرانجام رضایت خلیفه را برای کشتن بودلف جلب می‌کند و در ماجرای حسنگ، بوسهل زوزنی با توطئه چینی و دسیسه‌گری در نهایت سلطان مسعود را به بر دار کشیدن حسنگ راضی می‌کند. در این میان همواره یکی از عناصر مهم روایت‌پردازی یعنی تقابل وجود دارد و فرد یا افرادی در کشمکش با یکدیگر در جهت مقاصد خود رفتار می‌کنند. عنصر مشترک دیگر این سه ماجرا تعلیقی است که رخ می‌دهد و هیجان و اضطراب داستان را بیشتر می‌کند؛ خصوصاً در داستان حسنگ وزیر که تا انتها ما از سرانجام کار بی‌خبریم و در جریان داستان همواره قرینه‌هایی هست که مخاطب را در وضعیت بیم و امید دایمی قرار می‌دهد. در مرتبه‌ی دوم می‌توان تعلیق ماجرای افشین و بودلف را بیشتر دانست، چرا که بحث مرگ و زندگی در میان است و نوع روایت‌پردازی نیز بر التهاب داستان می‌افزاید. در بحث نقطه‌ی اوج باز هم قدرت بیهقی در پرداخت داستانی ماجرای حسنگ وزیر بهتر و قوی‌تر بوده است. در این ماجرا حوادث در مسیری خیزان و روبه‌جلو التهاب داستان را به پیش می‌برند و حجم رویدادها و گستردگی عناصر مورد درگیر بر اهمیت داستان می‌افزاید. در این‌جا نیز ماجرای افشین و بودلف در جایگاه دوم می‌نشیند. گرچه هیجان این ماجرا و نقطه‌ی اوج آن به بهترین شکل بیان شده است و گواه نبوغ بیهقی در این شیوه است و مخاطب را از این حیث تا آخرین لحظات منتظر و ملتهب نگه می‌دارد. ماجرای بوبکر حصیری، در از این حیث بار داستانی کمتری دارد و مخاطب خود را درگیر فعل و انفعال ساده‌تری می‌بیند و هرگز آن هیجان و اضطراب دو داستان دیگر را در خود نمی‌بیند؛ چرا که نهایت کار را برای بوبکر اخراج از سمت‌اش و تنبیه می‌بیند. در عرصه‌ی صحنه‌پردازی بیهقی در ماجرای حسنگ وزیر عملکرد قوی‌تری داشته است. او با بهره‌گیری مناسب از عناصر زمان و مکان توانسته ماجرا را تاریخی‌تر کند و نظر مخاطب را درباره‌ی صحت آن جلب نماید. در ماجرای حسنگ وزیر، برخی از حوادث در گذشته‌های دور اتفاق افتاده بودند که بیهقی با طرح آن‌ها و ربط دادن‌شان با وقایع بعدی به‌خوبی از عهده‌ی پرداخت روایی آن برآمده است و یک جریان زنجیره‌وار منطقی را رقم زده است. او با بیان گفت‌وگوهای کوتاه و بلند، روند روایی داستان را به‌خوبی پیش برده و مخاطب را دائماً در مجذوب حوادث و وقایع قرار داده است. یکی از ابزارهای کارآمد در توصیف داستان گفت‌وگو است. استفاده‌ی مناسب از این ابزار می‌تواند به پیشبرد هرچه بهتر ماجرا کمک شایانی کند. بیهقی با بهره‌گیری از این عنصر در ماجرای حسنگ وزیر با شایستگی جریان وقایع را به پیش برد و در واقع شرایط را به‌گونه‌ای رقم زد که مخاطب می‌توانست حضور خود را در فضای داستان احساس کند. در ماجرای افشین و بودلف داستان به گونه‌ای بود که بیشتر از عنصر زمان و مکان وقایع و حوادث به چشم می‌آمدند و مطرح بودند. در حقیقت در این ماجرا عنصر زمان نمی‌تواند مطرح باشد چرا که وقایع در زمانی بسیار کوتاه رخ می‌دهند. از این رو، بیهقی در این ماجرا به عنصر مکان هم اشارات دقیقی ندارد. در ماجرای بوبکر حصیری وجه تاریخی واقعه برای بیهقی اهمیت بیشتری داشته است. از این رو بیشتر به بیان وقایع و ترتیب زمانی آن نظر داشت تا مکان وقوع آن و عنصر مکان در این ماجرا به نسبت مبهم است.

یکی از عناصر اصلی در هر داستان شخصیت است که نویسنده با بهره‌گیری مناسب از این عنصر می‌تواند به تاثیرپذیری بیشتر داستان خود امیدوار باشد. هر شخصیت نقشی در داستان دارد که با ویژگی‌ها و خصوصیات که دارد به سهم خود اتفاقات و وقایع را به پیش می‌برد. البته بیهقی تاریخ‌نگار است و نه نویسنده و خود نیز همواره بر این امر تاکید دارد که تا آن‌جا که توانسته تلاش کرده از صحت و سقم ماجراها اطمینان حاصل نماید. در هر سه‌ی این ماجراها عنصر شخصیت نقش اساسی خود را دارد. نقش‌هایی که با عنصر تقابل طرح‌ریزی شده‌اند. تقابل در داستان‌ها همواره کشمکشی را ایجاد می‌کند که باعث هنری‌تر و تاثیربرانگیزتر شدن ماجرا می‌شود. اما این کشمکش در داستان حسنگ وزیر به نوعی گروهی و جمعی است و می‌توان ریشه‌ی آن را در دو دسته‌ی پدریان و پسران جست. اما در دو داستان دیگر کشمکش بیشتر وجه شخصی دارد.

در داستان حسنگ و بوبکر حصیری وقایعی که باعث بروز درگیری در ماجرا شده بیان شده است ولی در ماجرای افشین و بودلف علت کینه‌ورزی افشین تا انتها مبهم می‌ماند.

بوسهل زوزنی، افشین و خواجه احمد حسن

شبهات‌ها: هر سه نفر از شخصیت‌های اصلی ماجراها هستند. هر سه با ترفندها و درایت بالای خواست خود را محقق می‌کنند. آنان در برابر قهرمانان ماجراها قرار می‌گیرند. شخصیت‌هایی که به شیوه‌های مختلف در پی مقاصد شوم خود هستند. البته فقط بوسهل زوزنی است که به نیت خود می‌رسد و دو ماجرای دیگر به نوعی ختم به خیر می‌شود. در مورد کینه‌توزی این شخصیت‌ها باید گفت که بوسهل زوزنی در درجه‌ی اول قرار دارد و پس از او افشین و پس از او خواجه احمد حسن که با توجه به جایگاه‌اش و مرتبه‌ی علمی‌ای که دارد از قصد خود می‌گذرد و تن به سازش می‌دهد. با همین ترتیب نیز در این داستان‌ها فضای ترس و اضطراب وجود دارد.

تفاوت‌ها: بی‌تردید تندخویی و زعارت بوسهل زوزنی بیشتر از دو شخصیت دیگر است ولی تندروی‌ها و پی‌گیری‌های افشین او را بیشتر از خواجه احمد حسن به بوسهل نزدیک می‌کند و ما در ماجرای خواجه احمد حسن آن التهاب و هیجانات دو ماجرای دیگر را نمی‌بینیم. از آنجایی که بوسهل حریف‌معتبرتر و بلندمرتبه‌تر داشت، به‌ناچار می‌بایست کوشش بیشتری می‌کرد و جمعی را با خود همراه می‌ساخت. دو ماجرای افشین و بودلف و بوبکر حصیری آن کش و قوس‌های ماجرای بوسهل را نداشت و با پی‌گیری اندک به نتیجه رسید.

حسنگ، بودلف و بوبکر حصیری

هر سه نفر در جایگاه مفعول و قربانی قرار داشتند و می‌توان گفت از چهره‌های فرعی ماجراها محسوب می‌شوند. درحقیقت آن‌ها با اعمال خود ماجراها را رقم زدند. البته در ابتدای ماجرای افشین و بودلف به علت کینه‌ورزی و پیدایش خصومت برخلاف دو ماجرای دیگر اشاره نشده است. هم بودلف و هم بوبکر پس از مقدمه‌ی دو ماجرا تا پایان کنار می‌روند و تنها یاد و اعمال‌شان در مقاطع‌ای مطرح می‌شود، حال آن‌که حسنگ از ابتدا تا انتهای ماجرا حضوری فعال و تأثیرگذار دارد.

امیر مسعود و خلیفه

این شخصیت‌ها نقشی فرعی و حاشیه‌ای در ماجراها دارند، گرچه تصمیمات‌شان در روند داستان تأثیرگذار است. امیر مسعود در دو ماجرای حسنگ و بوبکر حصیری، و خلیفه در ماجرای افشین و بودلف حضور دارند. اما رفتار این نقش‌ها در دو داستان افشین و بودلف و بوبکر حصیری با ماجرای حسنگ متفاوت است. در دو ماجرای اول امیر مسعود و خلیفه از فرمان خود پشیمان می‌شوند و درنهایت مسئله به‌خوبی پایان می‌یابد. اما در ماجرای حسنگ نه امیر مسعود پشیمان می‌شود و نه ماجرا فرجام خوبی می‌یابد. در داستان حسنگ امیر مسعود در برابر تصمیمی قرار می‌گیرد که به مراتب دشوارتر از تصمیم ماجرای بوبکر حصیری است. اما در این ماجرا، از آنجایی که برخلاف ماجراهای دیگر برآمده از تصمیماتی لحظه‌ای نیست، باثبات‌تر به نظر می‌رسد و می‌توان گفت همین امر باعث به‌دار آویختن حسنگ شده است.

نتیجه‌گیری:

باید گفت که شبهات‌های ماجراهای افشین و بودلف و بوبکر حصیری در نسبت با ماجرای حسنگ وزیر به مراتب بیشتر است و آن دو طرح‌مایه و ریتم بیانی نسبتاً مشابه‌ای دارند اما ماجرای حسنگ وزیر در پرداخت داستانی خود کمی از آنها فاصله دارد. بی‌شک این سه ماجرا ساختار مشابه‌ای دارند و این امر به سادگی با نظر به دیدگاه ولادیمیر پراپ قابل برداشت است. پراپ با ارائه‌ی نگاهی ساختارنگرانه به ما این امکان را داده که به زبان و اجزای داستان پی ببریم و با ریشه‌یابی علت و معلولی و سازوکار روایی آن درک مناسب‌تر و جدیدی از روایت داستانی به دست آوریم. گرچه اختلافاتی در ماجراها مشاهده می‌شد، اما در قالب ساختاری آن‌ها و طرح روایی‌شان

دارای اشتراکات بنیادی‌اند. البته هم زمانی بیهقی با ماجرای افشین و بودلف پرداخت آن را تاثیرپذیرتر کرده است. درحالی که در مورد ماجرای بوبکر حصیری چنین نیست.

فهرست منابع:

- ۱- اخوت، احمد. ۱۳۷۱. *دستور زبان داستان*. چ ۱. اصفهان: فردا.
- ۲- اسکولز، رابرت. ۱۳۸۳. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: آگاه.
- ۳- ایگلتن، تری. ۱۳۶۸. *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر. چ ۱. تهران: مرکز.
- ۴- پراپ، ولادیمیر. ۱۳۶۸. *ریخت‌شناسی قصه*. ترجمه‌ی کاشی‌گر. چ ۱. تهران: روز.
- ۵- تاپسن، لیس. ۱۳۸۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز/ حکایت قلم نوین.
- ۶- تولان، مایکل. ۱۳۸۶. *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمه‌ی فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چ ۱. تهران: سمت.
- ۷- تولان، مایکل. ۱۳۸۳. *درآمدی تقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه‌ی ابوالفضل حری. چ ۱. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- ۸- خدیش، پگاه. ۱۳۸۷. *ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- ۹- خطیب رهبر، خلیل. ۱۳۷۸. *تاریخ بیهقی*. تهران: مهتاب.
- ۱۰- طاهری مبارکه، غلام‌محمد. ۱۳۷۵. *ریخت و درون‌مایه‌ی داستان*. تهران: نقش جهان.
- ۱۱- سلدن، رامان. ۱۳۸۴. *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- ۱۲- سلدن، رامان. ۱۳۷۷. *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر. چ ۲. تهران: طرح نو.
- ۱۳- ریکور، پل. ۱۳۸۴. *زمان و حکایت، پیکربندی زمان در حکایت داستانی*. ترجمه‌ی مهشید نونهالی. چ ۱. تهران: گام نو.
- ۱۴- مارتین، والاس. ۱۳۸۲. *نظریه‌های روایت*. ترجمه‌ی محمد شهباز. تهران: هرمس.
- ۱۵- مقدادی، بهرام. ۱۳۷۸. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. چ ۱. تهران: فکر روز.
- ۱۶- مکاریک، ایرناریم. ۱۳۸۵. *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجری و محمد نبوی. تهران: آگه.
- ۱۷- ویستر، راجر. ۱۳۸۲. *پیش‌درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی*. الهه دهنوی. چ ۱. تهران: روزنگار.
- ۱۸- هارلند، ریچارد. ۱۳۸۵. *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت*. گروه مترجمان زیر نظر شاپور جورکش. چ ۲. تهران: چشمه.