دربارهٔ فانتاستیک

ابوالفضل حری

تزوتان تودورف (متولد ۱۹۳۹ در بلغارستان) نشانه‌شناس و ساختارگرای ادبی، برای اخذ اولین مدرک تحصیلی خود (۱۹۶۱) به مطالعهٔ فقه‌اللغة اسلاوی[۱] در دانشگاه صوفیه پرداخت و سپس جهت مطالعهٔ زبان و ادبیات در دانشگاه پاریس به فرانسه مهاجرت کرد. تودورف رسالهٔ دکترای خود را در باب رمان مکاتبه‌ای دلبستگی‌های خطرناک، اثر کودرولوس دولاکلوس[۲] زیر نظر رولان بارت به رشته تحریر درآورد و همین رساله را بعداً با عنوان ادبیات و دلالت[۳] (۱۹۶۷) منتشر کرد. از سال ۱۹۶۷-۱۹۶۴ در دانشکده علوم اجتماعی در مقام دستیار تحقیق مشغول به کار شد و از سال ۱۹۶۸ تاکنون کرسی تحقیقاتی مرکز ملی تحقیقات علمی پاریس را عهده‌دار است. تودورف در سال ۱۹۷۰ موفق به اخذ مدرک دکتری در رشته ادبیات شد. او همچنین عضو هیأت مدیرهٔ مرکز تحقیق هنر و زبان و از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۹ سردبیر مجلهٔ فن شعر: بررسی تئوری و تحلیل ادبی بوده است. تودورف به‌همراه هلن سیکسوس و ژرار ژنت نشر و انتشار یک مجموعهٔ ارزشمند مطالعاتی در باب بوطیقا را برعهده گرفت که سوای برخی آثار خود وی، پژوهش‌های متعدد و تأثیرگذار ژنت (مجازهای I و II و III) را نیز دربر می‌گیرد. تودورف در دانشگاه‌های مختلف آمریکا از جمله ئل، آیوا، نیویورک، ویسکونسین و کلمبیا نیز تدریس کرده است. آثار تودورف، به‌ویژه سه اثر، جایگاه وی را در مقام نظریه‌پرداز پیشروِ جنبش ساختارگرایی فرانسوی تثبیت کرده است. در این میان، شگرف: رویکرد ساختاری نوع ادبی (۱۹۷۳) یکی از آثار ماندنی وی به‌شمار می‌آید. دو اثر دیگر او که مسائل کلی‌تری را درنظر می‌گیرند عبارت‌اند از: بوطیقای نثر[۴] (۱۹۷۷) و درآمدی بر بوطیقا[۵] (۱۹۸۱). کتاب نظریه‌های نماد[۶] (۱۹۸۲) مطالعه‌ای است تاریخی در باب نشانه‌شناسی بیان نمادین ادبی. کتاب فرهنگ‌نامهٔ دانشنامه‌ای علوم زبان[۷] (۱۹۷۹) که با همکاری آزوالد دیوکرو[۸] به نگارش درآمده،

در باب مکاتب، حوزه‌ها و مفاهیم مطالعه زبانِ نشانه‌محور به بحث و نظر می‌پردازد. بخشی از پژوهش تودورف مبتنی است بر بوطیقای صورتگرایان (فرمالیست‌های) روسی (خصوصاً ولادیمیر پراپ، رومن یاکوبسن و میخائیل باختین)؛ تحلیل‌های متنی مکتب ریخت‌شناسی آلمان؛ نظریهٔ شناخت کلود لوی‌استروس و اخیراً مباحث پساساختارگرایی رولان بارت و ژاک دریدا. به‌زعم تودورف، دست‌مایهٔ مناسب بوطیقا نه تفسیر/تأویل (یا برشمردن معنای اثر) بلکه ساختارهایی است که عموماً در ذات گفتمان ادبی موجودند. به کلام دیگر، بوطیقا بیشتر به توضیح جوهرهٔ ادبیات می‌پردازد تا به اهمیت متون ادبی.

ساختارهای ویژهٔ مورد توصیف بوطیقا سه جنبه گفتمان ادبی ــ جنبه‌های معنایی، نحوی و کلامی ــ را به یک نظام درشمار می‌آورد. معناشناسی ادبی تمایزی نشانه‌شناختی میان دلالت‌پردازی و نمادپردازی قائل است و به گونه‌های کاربردی گفتمان می‌پردازد. این گونه‌ها متشکل‌اند از برخی مشخصه‌های زبان، خاصه میزان انتزاعی‌بودن، مجازی‌بودن، ظرفیت بینامتنی و ذهنیت. نحوشناسی ادبی با انواع روابط منطقی، زمانی و حجمی سروکار دارد که این روابط را می‌توان در میان واحدها کمینه‌ساختار مضمونی جست‌وجو کرد. جنبهٔ کلامی گفتمان ناظر است بر تشخص بخشیدن به اطلاعات از رهگذر وجه اطلاعات (میزان دقتی که گفتمان در برخورد با مرجع خود اعمال می‌کند)، نمایش زمان (رابطهٔ خط زمانی گفتمان داستانی و خط زمانی متناظر آن در جهان خیالی) تصویر دورنمایی (دیدگاهی که یکی شیء مورد مشاهده قرار می‌گیرد و کمیت و کیفیت اطلاعات جمع‌آوری شده) و صدا (ویژگی‌های گفتمان داستانی که به کنش سخن تجزیه و تحلیل شده است). (درآمدی بر بوطیقا، صص ۵۸-۱۳).

تودورف میان بوطیقای علمی و دیگر انواع نقد، که او کلاً آنها را فرافکنی می‌نامد، فرق می‌گذارد. به‌زعم او برخی اشکال فرافکنی ــ به‌ویژه نقد زندگی‌نامه‌شناختی، روان‌کاوانه، جامعه‌شناختی و پدیدارشناختی ــ متن ادبی را اساساً جابه‌جایی برخی جوهرهای غیرادبی می‌داند، از جمله زندگی مؤلف، واقعیت روان‌شناختی، موقعیت جامعه‌شناختی یا ذهن نویسنده. دیگر اشکال فرافکنی از قبیل نقد و نظر، توضیح متن و تفسیر متن را صرفاً بیان معنایی معین می‌دانند (بوطیقای نثر، صص ۲۳۴-۴۶). دیگر اشکال باقی‌مانده را می‌توان با عنوان کلی نقد آرکی‌تایپی قرار داد. این اشکال مشتمل است بر فرافکنی مفاهیم خاص فلسفی، روان‌شناختی و اخلاقی که عنداللزوم به‌صورت مستتر در خود تعریف اسطوره‌ها و کاربرد ساختارشناختی این مفاهیم تا رده‌شناسی‌های توصیفی جامع و کامل وجود دارند. تودورف معتقد است نقد فرافکنی‌شناختی تأثیر توضیحی اندکی بر جای می‌گذارد (شگرف، صص ۲۱-۹).

همچنین تودورف میان بوطیقای مبتنی بر زبان‌شناسی و خوانش فرق می‌گذارد. بوطیقا عبارت است از ابزار کندوکاو و پژوهش در راستای توصیف نظام متنی خاص؛ بوطیقا پیش‌وجود تمام مقولات گفتمان ادبی، تمام مقولات زبان‌شناختی و ساختار مواد و مصالح غیرزمانی را مسلم فرض می‌کند. حال آن‌که خوانش مشتمل است بر رویارویی فردی با متنی خاص و این یعنی خط و ربط دادن یک عنصر به سایر عناصر متن: عناصر متن را نه اهمیت کلی عناصر، بلکه نوع خوانش تعیین می‌کند. بنابراین، خوانش عبارت است از برهم زدن معین سامان ظاهری متن و نیز بررسی لایه‌ها و شکل نمود زبان‌شناختی متن. وانگهی همان‌طور که هر خوانش لزوماً به بررسی عناصر معین متن می‌پردازد، هر متن را می‌توان به طرق نامحدود قرائت کرد (بوطیقای نثر، صص

۲۳۷–۴۰). گفتنی است که تودورف تویاً با انواع خاص پساساختارگرایی آمریکایی از در مخالفت درمی‌آید. او خصوصاً بر مکتب اصالت عمل ابداعی استانلی‌فیش[9] و واسازی مطرح از جانب جی. هیلیس میلر[10] می‌تازد (ادبیات و نظریه‌های آن ۱۸۲–۹۱).

پی‌نوشت‌ها

1. Slavic philology
2. choderlos de laclos' *liaisons dangereuses*
3. *litterature et signification*
4. *the poetics of prose*
5. *an introduction to poetics*
6. *theories of symbol*
7. *The Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language.*
8. Oswald Ducrot
9. stanly Fish
10. J. Hillis Miller

منابع

الف) منابع اولیه

1. Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*, Trans. Richard Howard. New York: Harper and Row, 1982.
2. *The Fantasic: A Structural Approach to a literary Ganre.* Trans. Rechard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1973.
3. *Grammaire du Decameron.* The Hague: Mouton. 1969.
4. *Introduction to Poetics.* Trans. Richard Howard. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1981.
5. *Language and Literature.* In "The Structuralist controversy: The Languages of Criticism and Sciences of Man". Ed. Richard Macksey and Eugenio Donato. Baltimore: Johns Hopkins Up, 1970.
6. *Literrature and Its Theorists.* Ithaca: Cornell UP, 1984.
7. *Litterature et signification.* Paris: Larousse, 1967.
8. *Mikhail Bakhtin, Le Principe dialogique.* Paris: Editions du seuil, 1981.
9. *The Poetics of Prose.* Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell Up, 1977.
10. *Theories of the symbol.* Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 1982.
11. And Oswald Ducrot. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language.* Trans. Catherine porter. Baltimore and London. Johns Hopkins UP, 1979.
12. *Theorie de la litterature.* paris: editions du seuil, 1965.

ب) منابع ثانویه

13. Brooks. peter. *Reading for the plot: Design and intention in Narrative.* New York: Vintage (Random House), 1984.

14. Culler, Jonathan. *The Pursuit of signs: semiotics, Literature, Deconstruction.* Ithaca: Cornell UP, 1981.

15. *structuralist potics: structuralism, linguistics, and the study of literature.* London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

16. Genette, Gerard. *Figures of Literary Discourse.* Trans. Alan Sheridan New York: Columbia UP, 1982.

17. Davis, Lennard J. *Resisting Novels: Ideology and Fiction.* London: Methuen, 1987.

18. Fokkema, D.W., and Elrud Kunne-Ibsch. *Theories of literrature in the 20th Century*: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics. London: C. Hurst and Co., 1977.

19. Jefferson, Ann, and David Robey, Eds. *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction.* London: B.T. Basford, 1982.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعریف فانتاستیک[۱]

آلوارو، شخصیت اول قصهٔ غربت عشق، اثر ژاک کازو، دو ماه است با زنی زندگی می‌کند که مطمئن است روح شیطانی دارد. اولین حضور این موجود به‌گونه‌ای است که آشکارا نشان می‌دهد فرستاده‌ای از جهان دیگر است. اما رفتار به‌ویژه انسان‌گونهٔ او (و آنچه بیشتر به رفتار زنانه می‌ماند) و زخم‌های واقعی که بر پیکرش دیده می‌شود، ثابت می‌کند که او صرفاً یک زن، و در واقع زنی عاشق است. آنگاه که آلوارو دربارهٔ اصلیت او می‌پرسد، بیوندتا پاسخ می‌دهد: «مادرزادی سِلفی‌ام [سِلف از اساطیر یونانی و نیز به‌معنای زنی خوش‌اندام و ظریف است] و در واقع یکی از نیرومندترین سلفی‌ها منم»... اما آیا اصلاً سِلفی‌ها واقعیت دارند؟ آلوارو ادامه می‌دهد: «از این حرف‌ها چیزی سر در نمی‌آورم. اما واقعاً ماجرایی که پشت سر گذاشتم، چه معنایی دارد؟ همه‌اش به خوابی می‌ماند که برای خودم تعریف می‌کنم؛ اما زندگی آدمی چیست؟ خواب من از خواب دیگران مبالغه‌آمیزتر است، فقط همین ... محتمل چیست؟ نامحتمل کدام است؟».

بنابراین آلوارو، و به تبع او خواننده، اندکی درنگ و تعجب می‌کند که آیا آنچه برای او اتفاق می‌افتد واقعی است ــ اگر البته بشود بر آنچه او را احاطه کرده نام واقعیت نهاد ــ یا چیزی جز یک توهم، که در اینجا در غالب رؤیا تصور شده است؟ بعد آلوارو به همین زن، که ممکن است شیطان باشد، بسیار تمایل نشان می‌دهد. آلوارو با هشداری که از این پیشامد می‌گیرد بار دیگر از خود می‌پرسد: «آیا خواب می‌بینم؟ سرنوشت من این است که این همه اتفاق برای من چیزی جز یک رؤیا نباشد؟» مادرش نیز پاسخی در همین راستا دارد: «تو این مزرعه و ساکنان آن را خواب دیده‌ای». این ابهام تا آخر ماجرا ادامه می‌یابد: «واقعیت یا رؤیا؟»، «حقیقت یا توهم؟»

کدام یک از واقعیت یا رؤیا، حقیقت یا توهم ما را به قلب فانتاستیک رهنمون می‌شوند. در جهانی که به واقع دنیای خود ماست، دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم یعنی دنیایی بدون دیوها، سلفی‌ها یا خون‌آشام‌ها، حادثه‌ای رخ می‌دهد که با قوانین همین جهان دیرآشنا نمی‌توان آن را توجیه عقلی کرد. فردی که چنین ماجرایی را از سر می‌گذراند، می‌بایست یکی از دو راه حل را برگزیند: او یا قربانی توهم حواس و قربانی زادهٔ تخیل خود است و از این رو قوانین حاکم بر دنیا نیز همین قوانین طبیعی است؛ یا این که به واقع حادثه‌ای رخ داده است ــ حادثه‌ای که جزو لاینفک واقعیت است. اما سپس قوانینی که برای خودمان نیز ناشناخته‌اند و بر همین واقعیت حاکم می‌شوند، شیطان یا امری موهوم و موجودی خیالی است یا این که دقیقاً مانند دیگر موجودات وجود خارجی دارد ــ با این شک و تردید که هر از چندگاهی با او مواجه می‌شویم.

فانتاستیک در خلال همین عدم قطعیت صورت واقع به خود می‌گیرد. همین که هریک از دو حوزهٔ خیال یا واقعیت انتخاب شود، فانتاستیک وارد حوزهٔ مجاور خود یعنی شگرف یا شگفت می‌شود. فانتاستیک درنگی است از جانب فردی که صرفاً با قوانین طبیعت آشناست، آنگاه که با حادثه‌ای ظاهراً فراطبیعی روبه‌رو می‌شود.

از این رو مفهوم فانتاستیک را بایست در رابطه با امور واقعی و موهوم بازشناخت؛ و پرداختن به امر موهوم مجالی گسترده‌تر می‌طلبد. این مجال را به زمانی دیگر موکول می‌کنیم.

آیا تعریفی که از فانتاسیک ارائه شد تعریفی بدیع و جامع و مانع است؟ در قرن نوزدهم به چنین تعریفی از فانتاستیک ــ گرچه به‌طرزی دیگری ــ برمی‌خوریم. در وهلهٔ نخست، به تعریف ارائه شده از سوی ولادیمیر سولوویوو، فیلسوف و عارف روسی، اشاره می‌کنیم: «در فانتاستیک بدیع، همیشه احتمال صوری و ظاهری

برای توضیح صرف پدیده‌ها وجود دارد. در عین حال، صرف همین توضیح به‌تمامی فاقد احتمال ذهنی است.» پدیدهٔ شگرف را می‌توان به دو گونه توضیح داد: علل طبیعی و علل فراطبیعی. از این جهت، فانتاستیک یعنی امکان درنگ و شک میان علل طبیعی و علل فراطبیعی.

چند سال بعد م. ر. جیمز، نویسندهٔ انگلیسیِ خبره در داستان‌های ارواح، برای تعریف فانتاستیک همین واژه‌ها را به کار برد: «گاهی اوقات ضروری است سر راه استدلال طبیعی راه مفرّی گذاشت. اما اضافه می‌کنم این راه مفرّ باید به‌قدری تنگ باشد که عملاً نتوان از آن عبور کرد.» بار دیگر دو راه خیال و واقعیت پیش رو قرار می‌گیرد. اینک به نمونه‌ای جدید از تعریف فانتاستیک در کشور آلمان اشاره می‌کنیم: «قهرمان دائماً و مشخصاً میان دو جهان ــ جهان واقعی و جهان فانتاستیک ــ احساس تضاد و دوگانگی می‌کند و شخصاً از این که دور و بر خود را آکنده از پدیده‌های خارق‌العاده می‌بیند، در حیرت و شگفت می‌ماند.» (اُلگا ریمَن) فهرست تعاریف فانتاستیک نامتناهی است همچون مسلسل. با این حال، بد نیست به تفاوت میان دو تعریف اول و تعریف آخر اشاره‌ای گذرا کنیم. در تعریف اول خواننده میان دو احتمال درنگ و شک می‌کند، در تعریف آخر شخصیت. مجدداً به این تفاوت باز خواهیم گشت.

گفتنی است که اگر تعاریف اخیر فرانسویان از واژهٔ فانتاستیک با تعاریفی که پیش‌تر ارائه کردیم یکسان نباشد، در تضاد و تناقض با آنها هم قرار ندارد. در ادامه نمونه‌هایی چند از متون متداول در این باره ارائه خواهیم داد. کاستِک در کتاب مضمون فانتاستیک در فرانسه می‌نویسد: «مشخصهٔ فانتاستیک هجوم سبعانهٔ وهم به بطن زندگی واقعی است.» لوئی وکس در هنر ادبیات فانتاستیک می‌گوید: «روایت فانتاستیک علی‌العموم درباره افرادی مثل خودمان است که در جهان واقعی زندگی می‌کنند و به ناگاه با پدیده‌ای توضیح‌ناپذیر و بغرنج رو در رو می‌شوند.» راجر کایلو یادآور می‌شود: «فانتاستیک همیشه وقفه‌ای در نظم و سامان مقرر است؛ یورش امر نپذیرفتنی به حوزهٔ مشروعیت تغییرناپذیر روزانه است.»

تمام این تعاریف در همان دو ـ سه تعریف اول خلاصه می‌شوند که تلویحاً خاطرنشان می‌کردند رخدادها در دو جهان ریشه دارند: جهان طبیعی و جهان فراطبیعی. اما در تعاریف سولوویو، جیمز و دیگران احتمال تبیین رخدادهای فراطبیعی و همچنین این حقیقت که انتخاب هریک از دو جهان به دست فرد است، نیز مطرح می‌شود. از این رو، این تعاریف معنادارتر و ژرفناک‌ترند، و تعریفی که ما از فانتاستیک ارائه دادیم برگرفته از این تعاریف است. وانگهی، در این تعریف وجه بارز فانتاستیک (فصل تمایز میان شگرف و شگفت) پررنگ‌تر شده است و صرفاً به ماهیت و جوهرهٔ فانتاستیک ــ مانند آنچه که در تعاریف کاستک، کایلو و دیگران می‌بینیم ــ اشاره نشده است. علاوه بر این، یک ژانر به‌طور کلی با توجه به ژانرهای مجاور و نزدیک به خود تعریف می‌شود.

اما تعریف مورد نظر ما از فانتاستیک همچنان کلی و عمومی است و در اینجا نیاز است اندکی وارد جزئیات بحث بشویم. همان‌گونه که تاکنون گفتیم، در این تعاریف نه مشخص می‌شود که خواننده یا شخصیت، کدام یک، درنگ و شک می‌کنند و نه هیچ یک به جزئیات این درنگ یا شک اشاره‌ای می‌کنند. در عفریت عاشق نمونه‌های زیادی ارائه شده است: در این رمان فقط در یک چشم برهم زدن درنگ یا شک می‌کنیم. در کتاب دیگر که حدوداً بیست سال بعد نگارش یافته، پرسش‌های متعددی مطرح می‌شوند. کتاب دست‌نویس سرقسطه اثر

یان پاتوکی را سرسلسلهٔ دوران روایت فانتاستیک لحاظ می‌کند.

در ابتدا سلسله‌ای از رخدادها روایت می‌شوند؛ رخدادهایی که به‌تنهایی با قوانین طبیعت، بدان‌گونه که برای ما آشناست، تضاد و تناقضی ندارد. اما انباشت و پی‌رفت این رخدادها مشکلی را پیش می‌آورند. آلفونسو فن وُردن ــ قهرمان و راوی اثر ــ از سلسله جبال «سیرا مورنا» در حال گذر است. به‌ناگاه موشیت ــ پیش‌خدمت مخصوص او ــ ناپدید می‌شود. چند ساعت بعد نیز لوپز ــ پیش‌خدمت دیگر ــ ناپدید می‌شود. افراد بومی تصدیق دارند که منطقه در تسخیر ارواح است و اخیراً نیز دو تن از آنان به دار آویخته شده‌اند. آلفونسو به دِیری متروکه می‌رسد و مهیای خواب می‌شود. اما در اوایل نیمه‌شب، دخترکی سیاه‌پوست که در هر دست مشعلی دارد به اتاقش وارد می‌شود و از او درخواست می‌کند که دنبالش برود. دخترک آلفونسو را به سردابی زیرزمینی هدایت می‌کند. در آنجا دو خواهر زیبا به استقبالش می‌آیند. آن دو به آلفونسو غذا و نوشیدنی تعارف می‌کنند. احساس عجیبی به سراغ آلفونسو می‌آید و به چیزی مشکوک می‌شود: «دیگر نمی‌دانستم که آن دو زن‌اند یا پریانی مکار.» سپس آنان سرگذشت خود را برای آلفونسو تعریف می‌کنند و به او می‌گویند که از خویشان نزدیک اویند. اما با اولین بانگ خروس، جریان روایت قطع می‌شود و آلفونسو یادآوری می‌کند که «همان‌گونه که همه می‌دانند قدرت ارواح از نیمه‌های شب تا خروس‌خوان صبح است.»

البته، تمام این رخدادها هیچ منافاتی با قوانین طبیعت ندارند. دست بالا می‌توان گفت که این رخدادها، اتفاقاتی عجیب و غریب و پیش‌بینی‌ناپذیرند. اما به‌ناگاه حادثه‌ای رخ می‌دهد که دیگر توجیه عقلانی ندارد. آلفونسو به رختخواب می‌رود و دو خواهر نیز ــ یا شاید آلفونسو در خواب چنین می‌بیند. اما یک چیز قطعی است؛ وقتی آلفونسو از خواب برمی‌خیزد، خود را نه در رختخواب می‌بیند و نه در سرداب زیرزمینی. «من در دشتی بودم و آسمان بالای سرم بود ... زیر چوبه دار لوس هرمانوس دراز کشیده بودم و جنازهٔ برادران زُتو در کنارم دراز به دراز افتاده بودند!». بنابراین در اینجا اولین رخداد فراطبیعی اتفاق می‌افتد: دو دختر زیبا به جنازهٔ متعفن بدل شده‌اند.

آلفونسو هنوز به وجود نیروهای فراطبیعی ایمان نیاورده است. این باور و اعتقاد درنگ و شک را برطرف می‌سازد و نقطه پایانی بر فانتاستیک خواهد بود. آلفونسو به دنبال سرپناهی است تا شب را در آنجا به صبح برساند. به کلبه‌ای دنج وارد می‌شود. در کلبه با مردی جن‌زده به‌نام پاسچکو برخورد می‌کند. پاسچکو داستان خود را، که به داستان آلفونسو بسیار شباهت دارد، برای او تعریف می‌کند. پاسچکو نیز شب را در همان دیر به صبح رسانده است. او نیز به سردابی زیرزمینی وارد و با دو خواهر روبه‌رو شده است. صبح روز بعد، او خود را زیر چوبه‌دار و میان دو جنازه می‌بیند. سپس آلفونسو به مجنون معتکف توضیح می‌دهد که اعتقادی به ارواح ندارد و سعی می‌کند توضیح «طبیعی» برای بدبختی پاسچکو پیدا کند. آلفونسو نیز تعبیری مشابه از ماجراهای خود ارائه می‌دهد.

وضع به همین منوال ادامه می‌یابد تا این که حادثه‌ای دیگر بذر شک و دودلی را در اندیشه آلفونسو می‌کارد. آلفونسو دوباره در غار به اقوام خود برخورد می‌کند و آن دو به او تمایل نشان می‌دهند. آلفونسو باید نشان مسیحی را از دور گردن خود باز کند. یکی از دو خواهر به جای نشان، طره‌ای از موی خود را به او هدیه می‌دهد. هنوز بانگ نیمه‌شب به گوش نخورده که کسی وارد غار می‌شود و دو خواهر را با خود می‌برد و آلفونسو را به

مرگ تهدید می‌کند و او را وادار می‌کند که یک فنجان نوشیدنی نامعلوم سربکشد.

صبح روز بعد، آلفونسو خود را زیر چوبه‌دار و نزدیک دو جنازه پیدا می‌کند. او به جای طره مو، حلقه طنابی دور گردن خود می‌بیند. با بازگشت به دخمه‌ای که شب را در آنجا به صبح رسانده، ناگاه درمی‌یابد که نشان مسیحی او میان چوب‌های کف دخمه افتاده است. «دیگر نمی‌دانستم که چه کار می‌کنم... پیش خود خیال کردم که هرگز این دخمه نکبتی را ترک نکرده‌ام و آن جن‌زده، مرد غریبه و برادران زُتو اشباحی بودند که اورادی جادویی آنها را ظاهر کرده بود.» آلفونسو برای حصول اطمینان بیشتر به دیدار پاسچکو می‌شتابد. پاسچکو که آلفونسو او را طی آخرین ماجرای شبانهٔ خود دیده بود، روایتی کاملاً متفاوت از این حادثه ارائه می‌دهد:

«این دو دختر جوان پس از آن‌که طره‌ای از موی خود به آلفونسو می‌دهند، نشان را از دور گردن او باز می‌کنند و از آن لحظه به بعد، آن دو زیبایی خود را در چشمان من از دست دادند و من آن دو را چونان دو جنازه به دار آویخته در دره لوس هرمانس دیدم. اما سوارکار جوان همچنان آن دو را زیبا می‌پندارد. سپس یکی از دو مرد به دار آویخته شده حلقه طناب را از دور گردن خود باز کرده و آن را به دور گردن مرد سوارکار می‌بندد و او از این کار تشکر و قدردانی می‌کند. سرانجام، آنان پرده را فرو آویختند و دیگر نمی‌دانم که بعد چه اتفاقی افتاد. اما معتقدم که گناهی نفرت‌انگیز در جریان بود.»

ما چه چیزی را باید باور کنیم؟ آلفونسو مطمئن است که شب را با آن دو زن گذرانده است. اما چرا چشم که باز می‌کند خود را زیر چوبه دار می‌بیند؟ چرا حلقه طناب به دور گردن اوست؟ چرا نشان روی چوب‌های کف دخمه افتاده است و چرا روایت پاسچکو این گونه است؟ در اینجا، هرچه هست عدم قطعیت و تردید است و استدلالِ فراطبیعیِ اشخاصِ دیگر دربارهٔ حوادث، عدم قطعیت و تردید را به اوج خود می‌رساند. برای نمونه، مرد غریبه که به دخمه وارد می‌شود و آلفونسو را به مرگ تهدید می‌کند، از او می‌پرسد: «آیا دو شاهزادهٔ تونسی، یا دو جادوگر گمنام، دو خون‌آشام نفرت‌انگیز یا دو شیطان مجسم را می‌شناسد؟» بعداً ریکا ــ میزبان آلفونسو ــ به او خواهد گفت: «می‌دانیم که نام آن دو اجنهٔ زن امینه و زبیده است.»

آلفونسو پس از روزها تنهایی بار دیگر نهیب عقل را می‌شنود و درصدد برمی‌آید که برای این حوادث توجیهاتی «واقعی» دست و پا کند:

«سپس به یاد کلماتی افتادم که دون امانوئل دی سا ــ حاکم شهر ــ بر زبان رانده بود. با خود اندیشه کردم که او نباید با وجودِ رازآمیزِ مخلوقاتِ گوملز بی‌ارتباط باشد. دون امانوئل بود که دو پیش‌خدمت را به من بخشیده بود. به ذهنم رسید که آن دو پیش‌خدمت به دستور دون امانوئل در دره لوس‌هرمانس ناپدید شده‌اند. اقوام خودم و ریکا مرا به سمت این باور کشاندند که دارم مورد امتحان قرار می‌گیرم. شاید در دِیر مرا با خوراندن دارویی به خواب فرو برده بودند و این زمان بهترین وقتی است که می‌توانستند مرا به زیر چوبه دار ببرند. روابط پاسچکو با مردان به دار آویخته شده احتمالاً چشم او را بر روی برخی وقایع بسته است، و شاید داستانی که دربارهٔ گناه نفرت‌انگیز تعریف کرد، زاده فکر و خیال او بوده است. معتکف گوشه‌نشینی که سعی می‌کرد به رمز و راز من پی ببرد بدون شک از عوامل گوملز بود. یعنی کسی که می‌خواست رازپوشی مرا امتحان کند. سرانجام اینکه، ریکا و برادرش زُتو و رئیس کولیان جملگی با هم قرار گذاشته بودند که شجاعت و شهامت مرا بسنجند.»

با این حال، هنوز از عدم قطعیت خبری نیست. یک بار دیگر حوادث بی‌اهمیت آلفونسو را به سمت راه حلی فراطبیعی سوق می‌دهد. آلفونسو بیرون پنجره دو زن را می‌بیند که به نظر همان دو خواهر پیش‌گفته می‌آیند؛ اما زمانی که بدان‌ها نزدیک می‌شود، آن دو را غریبه می‌یابد. سپس آلفونسو قصه‌ای شیطانی را، که بسیار به سرنوشت خود او می‌ماند، بازمی‌گوید: «دیگر داشتم باور می‌کردم که اشباح برای فریب من در اجساد دو مرد به دارآویخته شده حلول کرده‌اند؛ دیگر داشتم باور می‌کردم»: جوهره و اُس و اساس فانتاستیک در همین جمله خلاصه می‌شود. چه باور کامل چه بی‌باوری کامل ما را به فراسوی فانتاستیک رهنمون می‌شود: تردید و درنگ است که به حیات فانتاستیک قوام می‌بخشد.

چه کسی در داستان مردد و مشکوک می‌شود؟ همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم آلفونسو، قهرمان و شخصیت اول داستان، دچار شک و تردید می‌شود. آلفونسو باید در خط سیر پی‌رنگ یکی از دو راه را برگزیند. اما اگر «حقیقت» به خواننده گفته می‌شد، اگر خواننده می‌دانست کدام راه را برگزیند، آن‌وقت موقعیت به کل تغییر می‌کرد. بنابراین، فانتاستیک تلفیق خواننده با دنیای اشخاص داستان است؛ ادراک مبهم شخص خواننده از رخدادهای روایت شده مرزهای این جهان را تعیین می‌کند.

لازم به یادآوری است که در اینجا مراد ما از خواننده، خوانندهٔ واقعی و تاریخی نیست؛ بلکه مراد نقش خواننده‌ای است که در متن مستتر شده است ــ همان‌گونه که نقش راوی نیز در متن مستتر است.

از این رو، تردید خواننده اولین شرط وجود فانتاستیک محسوب می‌شود. اما آیا ضروری است که خواننده، مثلاً در عفریت عاشق یا دست‌نویس سرقسطه با شخصیتی خاص احساس این‌همانی یا همذات‌پنداری کند؟ به دیگر سخن، آیا ضرورتی دارد که تردید در بطن اثر بازنمایی شود؟ اکثر آثاری که شرط اول را رعایت می‌کنند به دومین شرط [تردید شخصیت] نیز جامه عمل می‌پوشانند و پیداست که در این زمینه استثناهایی هم به چشم می‌خورد، مانند ورا ــ اثر ویلری آدامز. در این داستان، خواننده ممکن است علت زنده شدن دوبارهٔ همسر کنت ــ پدیده‌ای که ناقض قوانین طبیعت است اما ظاهراً مجموعه‌ای از اشارات بر آن صحه می‌گذارند ــ را جویا شود. اما هیچ‌یک از اشخاص داستان در این خصوص ذره‌ای شک و تردید به دل راه نمی‌دهند: در این خصوص، نه کنت دی آتل که به زندگی دوبارهٔ ورا اعتقاد دارد در خود احساس تردید می‌کند و نه ریموند، مستخدمهٔ پیر. بنابراین خواننده با هیچ‌یک از اشخاص داستان احساس همذات‌پنداری یا این‌همانی نمی‌کند و شک و تردیدش در داستان نمود و جلوه‌ای پیدا نمی‌کند. شاید بتوان گفت که این قانون همذات‌پنداری شرط اختیاری فانتاستیک به حساب می‌آید. بدون تحقق این شرط، فانتاستیک از میان نمی‌رود؛ اما چنین برمی‌آید که بیشتر آثار ادبیات فانتاستیک از این قانون تبعیت می‌کنند.

زمانی که خواننده از دنیای اشخاص داستان جدا می‌شود و به پراکسیس خود (پراکسیس خواننده) بازمی‌گردد، خطری تازه در کمین فانتاستیک می‌نشیند: این خطر ریشه در سطح تفسیر/ تعبیر متن دارد. برخی روایت‌ها آکنده از عناصر فراطبیعی‌اند بدون آن‌که خواننده دربارهٔ ماهیت آنها پرسشی مطرح کند، چرا که می‌داند نباید از آنها معنای ظاهری مستفاد کند. اگر در افسانه‌ای حیوانات سخن می‌گویند، در این باره خواننده لحظه‌ای شک و تردید به ذهن خود راه نمی‌دهد. خواننده نیک می‌داند که از کلمات متن باید معنایی دیگر مستفاد کند، و این یعنی متون تمثیلی. درخصوص شعر، وضع کاملاً فرق می‌کند. اغلب متن شاعرانه را، مشروط

به این که شعر را بازنمودی بدانیم، متنی فانتاستیک قلمداد می‌کنند.

اما همچنان در شعر از پرسش خواننده خبری در میان نخواهد بود. برای نمونه، اگر گفته شود که «من شعری» به آسمان پرواز کرد، این حرف فقط گفته‌ای کلامی است و خواننده نیازی نمی‌بیند که در این باره به کندوکاو بپردازد.

بنابراین، فانتاستیک نه فقط دال بر وجود حادثه‌ای شگرف است ــ حادثه‌ای که بذر تردید و دودلی را در دل و جان خواننده و قهرمان می‌کارد ــ بلکه نوعی خوانش هم هست که نه «شاعرانه» است و نه «تمثیلی». دست‌نویس سرقسطه این خصوصیات را در خود جای داده است. از یک سو، هیچ چیز ما را آناً به تفسیری تمثیلی از حوادث فراطبیعی داستان رهنمون نمی‌شود؛ و از دیگر سو، این حوادث به واقع همان‌گونه که هستند بیان شده‌اند و ما می‌بایست این حوادث را برای خودمان بازنمایی کنیم نه این که آنها را صرفاً ترکیبی از واحدهای زبانی در نظر بگیریم. مطلب راجر کایلو این جنبه از متن فانتاستیک را شفاف‌تر می‌کند.

«این نوع تصور در قلب فانتاستیک جای دارد، جایی میان آنچه من آن را تصورات نامتناهی و تصورات محدود می‌نامم ... در تصورات نامتناهی، عدم انسجام یک اصل به شمار می‌آید و هیچ دلالتی پذیرفتنی نیست؛ تصورات محدود، متون خاص را به زبان نشانه‌ها برمی‌گرداند».

هم‌اکنون جای دارد که تعریف خودمان را از فانتاستیک کامل کنیم. تحقق فانتاستیک به سه شرط بستگی دارد. اول، متن می‌بایست خواننده را وادارد تا جهان اشخاص داستان را چونان جهان افراد زنده در نظر گیرد و میان استدلال طبیعی و فراطبیعی حوادث دچار شک و تردید شود. دوم، چون شخصیت داستان نیز ممکن است دچار شک و تردید شود، نقش خواننده ــ دقیق‌تر گفته باشیم ــ اعتمادکردن به شخصیت است و در همان حال که شک و تردید در متن بازنمایی می‌شود، به‌صورت یکی از مضامین اثر نیز درمی‌آید. درخصوص خواندن سطحی، خوانندهٔ واقعی با شخصیت این همانی پیدا می‌کند. سوم، خواننده می‌بایست در قبال متن موضع و نگرشی مشخص پیشه کند: خواننده می‌بایست تفاسیر «تمثیلی» و نیز «شاعرانه» را کنار بگذارد. این سه شرط ارزش و اهمیت یکسان ندارند. اولین و سومین شرط سرچشمهٔ واقعی ژانر به شمار می‌آیند؛ دومین شرط نیز در برخی متون بازنمودی ندارد. با این حال، اکثر نمونه‌ها از این سه شرط تبعیت می‌کنند.

این سه خصیصه چگونه در بطن یک اثر جای می‌گیرند؟ اولین شرط به نمود کلامی متن یا دقیق‌تر گفته باشیم به «دیدها» اشاره می‌کند: فانتاستیک حالتی ویژه از مقوله‌ای کلی‌تر به‌نام «دید مبهم» است. شرط دوم اندکی پیچیده‌تر است. این شرط مادام که دال بر وجود واحدهای صوری است که با حدس اشخاص درباره رخدادهای روایت نظیر به نظیر است، از سویی با نمود نحوی در ارتباط است. ما این‌گونه واحدها را، در تقابل با «کنش» که بنابر عرف برهان روایت را بنا می‌نهد، «واکنش» می‌نامیم. شرط دوم از دیگر سو اشاره به نمود معنایی می‌کند؛ چرا که در اینجا ما با مضمونی بازنموده یعنی مضمونی ادراکی و مفهوم آن سروکار داریم. سرانجام این که شرط سوم ماهیتی عمومی‌تر دارد و از تقسیم‌بندی به نمودها فراتر می‌رود. در این شرط ما با انتخاب میان وجوه متعدد و سطوح خوانش روبرو هستیم.

اکنون دیگر تعریف خود را از فانتاستیک کامل و شفاف می‌دانیم. اما اجازه بدهید برای شرح و تبیین تمام و کمال این تعریف، بار دیگر آن را با تعاریف متعدد بسنجیم. این بار از تعاریفی یاد می‌کنیم که نه مشابهت‌ها،

بلکه نمایزها و وجوه افتراق تعریف ما را فراروی دید قرار می‌دهند. از دیدگاه نظام‌مند، کار را با خود کلمهٔ «فانتاستیک» آغاز می‌کنیم.

اجازه بدهید در وهلهٔ نخست به معنای سرراست کلمه ــ گرچه چندان بدان نپرداخته‌اند ــ که در بادی امر از فرهنگ لغت مستفاد می‌شود، اشاره کنیم. در متون فانتاستیک، نویسنده حوادثی را شرح می‌دهد که بعید است در زندگی روزمره حادث شوند. در اینجا این‌گونه وقایع را «فراطبیعی» می‌نامیم، اما فراطبیعی بودن ــ اگرچه مقوله‌ای ادبی باشد ــ ربط چندانی به این بحث ندارد.

نمی‌توان ژانری را تصور کرد که تمامِ آثارِ دارای حوادث فراطبیعی را شامل شود و در عین حال هومر، شکسپیر، سروانتس و نیز گوته را نیز دربر گیرد. فراطبیعی بودن را نمی‌توان چندان که باید و شاید، خصیصهٔ دقیق آثار محسوب کرد. گسترهٔ مصداق یا مصادیق فراطبیعی بیرون از شمار است.

دیگر اقدامی که در جهت طرح فانتاستیک صورت گرفته و از طرف عموم نظریه‌پردازان با اقبال مواجه شده است، اینْ همانْ دانستنِ فانتاستیک با برخی واکنش‌های خواننده ــ نه فقط خوانندهٔ مستتر بلکه خوانندهٔ واقعی ــ است.

اچ. پی. لاوکرافت که خود نویسندهٔ قصه‌های فانتاستیک و صاحب کتابی در زمینهٔ فراطبیعی در ادبیات است، نمایندهٔ چنین گرایشی به شمار می‌آید. از نظر لاوکرافت معیار اثر فانتاستیک نه در بطن اثر، بلکه در تجربهٔ شخصی خواننده جای دارد و این تجربه می‌بایست همراه با ترس و رعب باشد:

> «در این خصوص، حال و هوا بیشترین اهمیت را دارد، چرا که معیار نهایی اصالت [فانتاستیک] نه ساختار پی‌رنگ بلکه ایجاد تأثیری خاص است ... از این رو نه از دیدگاه قصد و نیت مؤلف و سازوکارهای پی‌رنگ بلکه برحسب تأثر احساسی شدیدی که قصهٔ فانتاستیک برمی‌انگیزد، می‌بایست درباره آن به قضاوت نشست ... قصه وقتی فانتاستیک است که خواننده احساس ترس و رعب همه‌جانبه کند، و حضور دنیاها و نیروهای ناشناخته را با تمام وجود احساس کند.»

نظریه‌پردازان فانتاستیک حتی اگر استدلالی دوگانه و محتمل را شرط ضروری ژانر بدانند، اغلب گرایش به رعب و حیرت‌انگیزی را در این عرصه دخیل می‌دانند. بنابراین پیتر بنزولت می‌نویسد: «تمام داستان‌های فراطبیعی به جز قصهٔ پریان داستان‌هایی رعب‌انگیزند که در آنها از این که می‌بینیم چیزی که قرار بوده صرفاً خیال شود اصلاً واقعیت ندارد، دچار شگفتی و تحیر می‌شویم.» کایلو نیز «تأثیر غرابتی کاهش‌ناپذیر را ... سنگ بنای فانتاستیک می‌داند.»

طرفه این که ناقدین جدی نیز درخصوص فانتاستیک همین دیدگاه‌ها را ابراز می‌کنند. اگر حرف‌های این ناقدین را جدی بگیریم ــ این که خواننده نیز می‌بایست دچار رعب و وحشت شود ــ می‌بایست نتیجه بگیریم که ژانر یک اثر به آرامش و خویشتن‌داری خوانندهٔ آن بستگی دارد. حتی احساس ترس و وحشت نیز در اشخاصِ اثر، تأثیری بر محدودکردن ژانر آن اثر ندارد. در ظاهر امر، قصه‌های پریان مثل قصه‌های پرولا[۲] (برخلاف گفتهٔ بنزولت) می‌تواند ترسناک و رعب‌انگیز باشد. وانگهی، در برخی روایت‌های فانتاستیک نیز هیچ رد و نشانه‌ای از رعب و وحشت دیده نمی‌شود: از شاهزاده برامبیلا اثر هوفمان گرفته تا ورااثر ویلری. ترس اغلب با فانتاستیک در ارتباط است اما شرط ضروری ژانر فانتاستیک به حساب نمی‌آید.

تلاش برای نسبت دادن جوهره و ماهیت فانتاستیک به مؤلف اثر تعجب‌آور است. کایلو از جمله افرادی است که بدون ترس از تناقض‌گویی به این امر دامن زده است. ببینید کایلو چگونه تصویری رمانتیک از شاعر خلاق ارائه می‌دهد: «فانتاستیک می‌بایست دارای امری غیرارادی باشد، چیزی که به تابعیت فانتاستیک درآمده باشد، تلفیقی به دشواریِ مشکلی که فانتاستیک بدان دامن می‌زند، چیزی که به ناگاه از تاریکی بیرون می‌آید و مؤلف می‌بایست آن را بدان گونه که پدیدار می‌شود، بپذیرد ...» یا اینکه: «فانتاستیکی که از روی قصد و نیت عمدی مؤلف نباشد و راهی جز خط سیر اندیشهٔ مؤلف اثر را دنبال کند ــ اگر برای او ناشناخته نباشد ــ به متقاعدکننده‌ترین اثر آن نویسنده بدل می‌شود.» امروزه پرداختن به «مغالطهٔ قصد» پیش‌پا افتاده‌تر از آن است که نیاز به بحث داشته باشد.

تعاریف دیگر چندان ارزش طرح ندارند. چرا که درخصوص متونی غیر از متون فانتاستیک نیز کارایی دارند. بنابراین نمی‌توان فانتاستیک را برحسب تضاد آن با بازتولید واقعیت یا طبیعت‌گرایی بازشناخت. حتی تعریف مارسل اشنایدر در ادبیات فانتاستیک در فرانسه نیز کاری از پیش نمی‌برد: «فانتاستیک فضای درونی را کشف می‌کند و شانه به شانهٔ خیال، اضطراب وجود و امید به رهایی گام برمی‌دارد.»

دست‌نویس سرقسطه نمونه‌ای عالی از تردید میان امر واقع و (بگوییم) امر موهوم به حساب می‌آید: تعجب ما از این است که نکند آنچه می‌بینیم یک حقه است یا خطای ادراک. به دیگر سخن، نمی‌دانیم که برخی رخدادهای محسوس را چگونه تفسیر کنیم. در گونه‌ای دیگر از فانتاستیک، تردید و دودلی میان امر واقع و امر خیالی به وجود می‌آید. در تردید میان امر واقع و امر موهوم نه از رخداد حوادث، بلکه از فهم درست آنها مطمئن نیستیم. در تردید میان امر واقع و امر خیالی تعجب ما از این است که نکند آنچه باور داریم می‌بینیم، چیزی بیش از زادهٔ قوهٔ خیال نباشد. یکی از اشخاص فون آرنیم[3] می‌گوید: «به‌سختی می‌توانم میان آنچه که با چشمِ سر می‌بینم و آنچه که قوهٔ خیال من می‌بیند، تمایز قائل شوم.» خطا در ادراک ممکن است به دلایل متعددی اتفاق افتد که در ادامه بدان‌ها اشاره می‌کنیم. شاهزاده برامبلا اثر ای. ت. آ. هوفمان[4] نمونه‌ای از انواع خطاست که در آن ادراکِ آشفته سر به جنون می‌زند.

در طی مراسم کارناوال در رُم، در زندگی بازیگر فقیر، گیگلیو فُوا حوادثی غیرقابل فهم اتفاق می‌افتد. گیگلیو معتقد است که در قالب شاهزاده‌ای درآمده که عاشق شاهزاده‌خانمی است و حوادث و ماجراهای فهم‌ناپذیری را پشت سر گذاشته است. با این حال، اطرافیان به او اطمینان می‌دهند که چنین چیزی هرگز اتفاق نیفتاده است و او دیوانه شده است. سینیور پاسکواله می‌گوید: «سینیور گیگلیو! می‌دانم درد شما چیست؟ همه رُم می‌دانند که تو مجبوری به‌خاطر جنون صحنه تئاتر را ترک کنی ...» گاهی اوقات گیگلیو به عقل و خرد خود نیز شک می‌کند. «داشت باور می‌کرد که پاسکواله و ماسترو بسکاپی درخصوص جنون او پر بی‌راه نگفته‌اند.» بنابراین گیگلیو (و خوانندهٔ مستتر) به شک می‌افتد که نکند آنچه گرداگرد وی را فراگرفته زادهٔ خیال او باشد.

ممکن است این نوع خطا با خطایی دیگر که کمیاب‌تر است در تضاد قرار بگیرد: در خطای نوع دوم، جنون و دیوانگی بار دیگر گل می‌کند اما این بار ابهامی ناگزیر به همراه می‌آورد. برای نمونه، داستان اورِلیا اثر جرارد دی نروال[5] را درنظر بگیرید. به خوبی می‌دانیم که این کتاب گزارشی از تصورات و اوهام مردی در طی دورهٔ جنون و دیوانگی است. گرچه روایت به شیوهٔ اول شخص گزارش می‌شود، آشکار است که «من» به دو فرد

جداگانه اشاره می‌کند: شخصیتی که دنیاهای فراطبیعی را تجربه (و در گذشته) زندگی می‌کند، و راوی که (در زمان حال زندگی می‌کند) و تصورات شخصیت را مکتوب می‌کند. در نگاه اول، ردّی از فانتاستیک نمی‌بینیم: نه از دیدگاه شخصیت که تصورات خود را مربوط به جهان واقعی ــ و نه منوط به جنون ــ می‌داند (از این رو در آستانه‌ای شگفت‌انگیز قرار دارد) و نه از دیدگاه راوی که می‌داند تصورات شخصیت ریشه در واقعیت ندارد بلکه زادهٔ جنون یا رؤیاست (از دیدگاه او، روایت صرفاً شگرف است). اما کار متن به همین جا تمام نمی‌شود، چرا که نروال در سطحی دیگر، آنجا که انتظارش را نداریم، دست به بازآفرینی ابهام می‌زند و از این رو، داستان اورلیا در حیطهٔ مرزهای فانتاستیک اصیل باقی می‌ماند.

اولاً شخصیت به‌تمامی نمی‌داند که حوادث را چگونه باید تفسیر کند. گاهی او نیز به جنون خود ــ تا حد اطمینان ــ اعتقاد پیدا می‌کند. «دانستم که از پس زندگی با دیوانگان، هر چیزی صبغهٔ وهم به خود خواهد گرفت. اما قول‌هایی که زمانی به الهه ایزیس[۶] داده بودم، به‌صورت رشته آزمون‌هایی دشوار درآمده بود که می‌بایست از سر می‌گذراندم.» در عین حال، راوی هم مطمئن نیست که هر تجربهٔ شخصیت زادهٔ وهم و خیال باشد. راوی حتی بر حقیقت برخی حوادث پافشاری می‌کند: «دریافتم که دیگران نیز چیزی نشنیده‌اند. با این حال اطمینان دارم که صدای گربه واقعی بود و جریان هوا آن را به ارتعاش درآورده بود.»

همچنین ابهام حاصلِ کاربرد دو صناعت سبک‌شناختی است که بر سرتاسر متن سایه افکنده‌اند: زمان (دستوری) ناقص / صیغه استمراری و افعال وجهی.

نروال پیوسته از این دو شگرد بهره می‌گیرد. افعال وجهی را می‌توان در برخی عبارات مقدماتی، که بدون تغییر معنای جمله رابطهٔ میان گوینده و گفته را توصیف می‌کنند، جست. برای نمونه، دو جملهٔ «بیرون باران می‌آید» و «شاید بیرون باران می‌آید» هر دو به یک حقیقت اشاره می‌کند؛ اما جملهٔ دوم عدم قطعیت گوینده دربارهٔ گفتهٔ خود را نیز نشان می‌دهد. صیغهٔ استمراری نیز همین‌گونه است. اگر بگوییم «اورلیا را دوست می‌داشتم» مشخص نمی‌کنم آیا اکنون نیز او را دوست دارم یا خیر. استمرار، امری محتمل است اما به‌عنوان یک قاعدهٔ کلی دور از ذهن می‌نماید.

از همین رو، سرتاسر متن اورلیا آکنده از این دو شگرد است. اینک چند نمونه که به‌طور تصادفی برگزیده شده‌اند:

ــ به نظرم آمد که به خانه‌ای دیرآشنا بازمی‌گشتم ...

ــ مستخدمی پیر که او را مارگریت صدا می‌زدم و کسی که به نظر او را از دوران کودکی می‌شناختم به من گفت ...

ــ معتقد بودم که در مغاکی فرو افتاده بود که جهان را به دو نیم کرده بود. احساس کردم که جریانی از آهن مذاب مرا با خود می‌برد ...

ــ حسم می‌گفت که این جریانات را ارواح زنده به حالت مولکولی ساخته بودند ...

ــ بر من مبرهن شد که نیاکان ما در قالب برخی حیوانات سخن‌گو به دیدار ما در روی زمین آمده بودند ...

اگر این عبارات مقدماتی از متن حذف شوند، آن‌وقت بدون ارجاع به واقعیت روزمره در آستانهٔ ورود به شگفتی قرار می‌گیریم. باکمک همین عبارات مقدماتی است که همزمان در دو دنیا قرار داریم. صیغهٔ استمراری

(که در ترجمهٔ انگلیسی نمود چندانی ندارد) میان شخصیت و راوی فاصلهٔ بیشتری می‌اندازد، به‌طوری که نمی‌توانیم به جایگاه راوی در داستان پی ببریم.

راوی به‌کمک رشته‌ای از بندهای اضافه شده فاصلهٔ خود را از دیگران ــ از «انسان طبیعی» یا به‌گفته‌ای دقیق‌تر، از کاربرد برخی کلمات (چراکه از جهاتی «زبان» مضمون اصلی اورلیا محسوب می‌شود) ــ حفظ می‌کند. راوی در جایی می‌گوید: «آنچه در نزد دیگران خرد نام دارد توهمی از حس بینایی است». در جایی دیگر نیز می‌گوید: «اَعمال ظاهراً بی‌معنای من دستخوش همان چیزی است که عقل بشری آن را توهّم می‌نامد.» اعمال فاقد معنایند (ارجاع به طبیعی) اما فقط «ظاهراً» (ارجاع به فراطبیعی)؛ [این اعمال] دستخوش توهم‌اند (ارجاع به طبیعی) نه دستخوش «آنچه توهّم نام دارد» (ارجاع به فراطبیعی). وانگهی، صیغهٔ استمراری نشان می‌دهد که راوی حیّ و حاضر نیست که این‌گونه فکر می‌کند، بلکه شخصیت است که در آن زمان خاص بدین‌گونه اندیشیده است. در این عبارت که اوج ابهام را در اورلیا نشان می‌دهد: «شاید رشته‌ای از تصورات دیوانه‌کننده» راوی فاصلهٔ خود را از بشر عادی حفظ می‌کند و به شخصیت نزدیک‌تر می‌شود؛ و این اطمینان که او با دیوانگی سروکار دارد به ورطهٔ شک کشیده می‌شود.

بدین ترتیب، راوی می‌تواند پای خود را از این حد هم فراتر بگذارد: او می‌تواند آشکارا دنبالهٔ دیدگاه شخصیت را بگیرد مبنی بر این که جنون و رؤیابینی فقط شکلی عالی‌تر از عقل و خرد به‌شمار می‌آیند. شخصیت می‌گوید: «شهادت‌دادن افرادی که مرا می‌شناسند، مرا بیش از حد عصبانی می‌کند؛ به‌ویژه آنگاه که درمی‌یابیم آنان حرکات و کلماتی را به نابهنجاری روانی نسبت می‌دهند که برای من رشته‌هایی از حوادث منطقی به حساب می آیند.» (این جملات گفتهٔ ادگار آلن‌پو را یادآوری می‌کند: «علم هنوز به ما نگفته که دیوانگی شکل باشکوه عقل نیست»). در جایی دیگر می‌گوید: آگاهی از مفهوم رؤیاها انسان را قادر می‌سازد که با مهمان ارواح ارتباط برقرار کند. امیدوار بودم ...» اما شرح این حوادث از زبان راوی:

> «سعی خواهم کرد ... پیامدهای یک بیماری درازمدت را که تماماً در هزارتوی ذهن خودم اتفاق افتده، به رشتهٔ تحریر درآورم ــ و نمی‌دانم چرا از واژه بیماری استفاده می‌کنم، چراکه هرگز حال و روزم بهتر نشده است. گاهی اوقات احساس می‌کنم نیرو و توان من دو چندان شده است؛ قوهٔ خیال سرخوشی‌های بی‌حد و حصری برای من به ارمغان آورده است.»

در جایی دیگر [از زبان راوی] می‌شنویم: «در هر صورت، معتقدم که قوهٔ خیال بشری چه در این جهان و چه در جهان دیگر چیزی را نیافریده که ریشه در حقیقت نداشته باشد، و بدان‌چه آن قدر شفاف و متمایز دیدم، لحظه‌ای شک ندارم. (جمله‌ای دیگر از آلن‌پو: «ذهن انسان نمی‌تواند چیزی را تصور کند که واقعاً وجود ندارد».)

نظرِ راویِ داستانِ نروال ظاهراً بر این است که آنچه را او در خلال دورهٔ به‌اصطلاح دیوانگی‌اش دیده جزو واقعیت است ــ یعنی او هرگز بیمار نبوده است. اما اگر هریک از دو بخشی که از داستان نروال ذکر کردیم در زمان حال اتفاق می‌افتاد، گزارهٔ نهایی باز به صیغهٔ استمراری بود و از این رو مجدداً بذر ابهام را در ادراک خواننده می‌کاشت. در جملهٔ آخر داستان عکس این مطلب اتفاق می‌افتد: صریح‌تر می‌توانستم درباره جهان اوهامی که مدتی در آن به سر برده بردم قضاوت کنم. با این حال، از یقین و باوری که اختیار کرده‌ام احساس

مسرت و شادی می‌کنم ...» اولین گزاره و هرآنچه پیش از این گزاره می‌آید به دنیای جنون اشاره می‌کند، اما پس از این یقین و باور احساس مسرت و شادمانی دارد؟

کلام آخر؛ داستان اورلیا اثر نروال نمونهٔ اصلی و کامل از ابهام در فانتاستیک به حساب می‌آید. این ابهام میان جنون و قطعیت حاکم است. اما در شاهزاده براسیلا اثر هوفمان از خود می‌پرسیم که آیا شخصیت دیوانه است یا خیر؟ در اورلیا از پیش می‌دانیم که رفتار قهرمان نروال دیوانه‌وار است. آنچه لازم است بدانیم (و در این جاست که پای تردید به میان می‌آید) این است که آیا جنون واقعاً عقل و خردی عالی‌تر است یا خیر.

پیش از این تردید و دودلی با ادراک سروکار داشت، اما اینک سروکارش با زبان است. در اثر هوفمان، دربارهٔ نام برخی حوادث به شک و تردید می‌افتیم. در اثر نروال، تردید در دلِ نام جای خوش می‌کند: در معنای نام به شک و تردید می‌افتیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. مرحوم دکتر مریم خوزان برای این واژه معادل «وهمناک» را پیشنهاد کرده‌اند که ظاهراً معادل مناسبی است. این بخش از مقاله از مرجع زیر گرفته شده است:

Todorov, Tezvetan. Fantastic Structural Approach to the Genre. Trans. Richard Hawaks. Itaca (1973).

۲. چارلز پرولا (۱۷۰۳-۱۶۲۸)، قصه‌گوی فرانسوی، که امروزه او را با مجموعهٔ قصه‌های پریانش به‌نام Histoires et conted du tenps passé (۱۶۹۷) که با نام پسرش پی‌یر منتشر شد، می‌شناسند. این قصه‌ها را که برگرفته از سنت عامیانهٔ فرانسوی‌اند، رابرت سامبر در سال ۱۷۲۹ با نام «قصه‌های مادر غاز» (Mother Goose Tales) به انگلیسی ترجمه کرد.

۳. کارل یاچم فردریک لودویک فون آرنیم (۱۸۳۱-۱۷۸۱)، فولکلورشناس، درام‌نویس، شاعر و داستان‌نویس آلمانی که مجموعهٔ اشعار فولکلور او نقش به‌سزایی در رمانتیسم آلمانی ایفا کرد.

۴. ارنست تئودور ویلهلم هوفمان (۱۸۲۲-۱۷۷۶) نویسنده، آهنگ‌ساز و نقاش آلمانی که داستان‌های فانتاستیک او مشهور است. در این داستان‌ها اشخاص فراطبیعی و ترسناک وارد زندگی آدمیان می‌شوند و طرفه این که ابعاد تراژدیک یا گروتسکی ماهیت بشر را برملا می‌سازند. هوفمان صاحب دو رمان به‌نام‌های اکسیر شیطان (۲ ج) و زندگی و عقاید کاتر میور... (۲ ج) و بیش از ۵۰ داستان کوتاه است.

۵. نروال (۱۸۵۵-۱۸۰۸) شاعر رمانتیک فرانسوی که مضامین و دغدغه‌های ذهنی او راه را برای اندیشه‌های نمادگرایان و سوررئالیست‌ها هموار کرد. برخی از بهترین داستان‌هایش در کتاب سفر به شرق (۵۱-۱۸۴۳) آمده است. این کتاب، سفرنامه‌ای است که اسطوره، نمادها و مذاهب باستانی را مورد مداقه قرار می‌دهد. نروال در اوج خلاقیت خود دچار بیماری روانی شد و حداقل برای هشت‌بار در بیمارستان بستری شد. در یکی از بهترین داستان‌های کوتاه خود یعنی سیلویا، نروال دست به بازسازی مکان کودکی خود می‌زند. در اورلیا (۵۴-۱۸۵۳)، نروال وسواس‌ها و اوهام خود را در خلال بیماری روانی به تصویر می‌کشد.

برای نروال، رؤیاها ابزار ارتباطی میان جهان روزمره و جهان حوادث فراطبیعی به شمار می‌آیند.

۶. نام یونانی او آیست /ایست است و یونانیان او را، دمتر، هرا، سلن و حتی با آفرودیت یکی می‌پنداشتند. آیزیس در اصل خدای متوسط مصب رود نیل به شمار می‌آید. او معمولاً به شکل زنی که اورنگی بر سر دارد، جلوه می‌یافته است. این اورنگ، هزوارش (معنی نگار) نام دارد. گاهی در روزگار متأخر، دستارش به‌شکل قرص مروری است که میان دو شاخ ماده‌گاو قرار دارد و گاه مزین به دو پر است.

در شناخت فانتاستیک*

مطالعهٔ تودورف دربارهٔ فانتاستیک تلاشی است در راستای شناسایی محدودیت‌های موجود در حوزهٔ ادبی ــ حوزه‌ای که ژانری مثل فانتاستیک بدان متعلق است. تودورف در فصل اول کتاب فانتاستیک؛ رویکردی ساختاری به ژانر ادبی (۱۹۷۵)، ژانر را نه آنچه ویژهٔ هر متن است، بلکه اصل و آموزه‌ای کاربردی در آن متن تعریف می‌کند (تودورف، ۳). فرق ادبیات با زیست‌شناسی در این است که هر اثر ادبی جدید خود را با یک ژانر وفق می‌دهد: هر نمونه، نوع و گونه را تغییر می‌دهد. به همین دلیل هر اثر جدید که در یک سنت قرار می‌گیرد، ریشه و اصل خود را در سایر آثار پیدا می‌کند. علاوه بر این، تودورف میان ژانرهای تاریخی و نظری فرق می‌گذارد. ژانرهای ادبی گروهی از آثار ادبی موجودند که بر اصل تجربی سامان‌بخشی مبتنی‌اند؛ و ژانرهای نظری حاصل فرایند استنتاج ترکیباتِ به‌لحاظِ نظری محتمل خصایص به شمار می‌روند. تودورف همچنین قائل به دسته‌بندی نظری دیگری است: ژانرهای ابتدایی تحت یک خصیصهٔ متمایز گرد می‌آیند، اما ژانرهای پیچیده دارای انبوهی از خصایص‌اند.

هر اثر ادبی متشکل از سه نمود است: کلامی، نحوی و معنایی. نمود کلامی به دو حوزه تقسیم می‌شود: «گفته» و «گفت‌کرد». گفت‌کرد را می‌توان در جملات عینی مشاهده کرد و اغلب در بحث مربوط به دیدگاه از آن سخن به میان می‌آید. در نمود دومِ اثر ادبی ــ نمود نحوی ــ تمرکز بر روابط درونی (روابط منطقی، زمانی و حجمی) اثر ادبی است. نام قدیم این نمود، ترکیب‌بندی است. در نمود معنایی، سومین نمود اثر ادبی که تودورف خیلی دربارهٔ آن نظر قطعی ندارد، مضامین اثر مطرح می‌شود. در حالی که تودورف قائل به وجود مضامین جهان‌شمول است، تصدیق می‌کند که در این باره امکان ترکیب و تبدیل این مضامین دور از ذهن نیست و همین به تحلیل اثر ادبی لطمه می‌زند.

تعریف تودورف از فانتاستیک جای حرف و حدیث زیادی باقی می‌گذارد. با رعایت سه شرط می‌توان یک متن را فانتاستیک تلقی کرد: اولاً، خواننده می‌بایست جهان توصیف شده را جهانی ممکن و واقعی بپندارد. با این حال، امکان شک و تردید به‌تمامی منتفی نیست. آیا باید حدوث رخدادهای عجیب و غریب را طبیعی دانست یا فراطبیعی. این مسئله نمود کلامی تعریف فانتاستیک است: در واقع در فانتاستیک با دیدی مبهم سروکار داریم. درثانی، شخصیت هم ممکن است این شک و دودلی را تجربه و ابراز کند؛ این شرط اختیاری است.

این امر به نمود نحوی و معنایی اثر ادبی برمی‌گردد. شخصیت، واحدی صوری است و به‌معنای دقیق کلمه بخشی از نمود نحوی است. اما اگر شخصیتی این شک و تردید را ابراز کند (و بنابراین به یک مضمون بدل شود) نمودهای نحوی و معنایی ــ هر دو ــ درهم می‌آمیزند. زمانی که خواننده برای رخدادها ــ طبیعی یا فراطبیعی ــ توضیحی دست و پا می‌کند، یعنی زمانی که شک و تردید برطرف می‌شود، فانتاستیک دیگر فانتاستیک نخواهد بود. «در پایان داستان، خواننده است که تصمیم می‌گیرد حتی اگر شخصیت چنین کاری نکند؛ او یکی از دو راه حل را برخواهد گزید و از این رو از دنیای فانتاستیک خارج می‌شود» (تودورف، ۴۱). اگر خواننده تصمیم بگیرد که می‌توان حوادث را ــ حتی حوادث عجیب و غریب را ــ با پاسخی طبیعی و عقلانی توجیه کرد، آن اثر در حوزهٔ شگرف قرار گرفته و به‌صورت فانتاستیک شگرف درمی‌آید.

از دیگر سو، اگر تبیین حادثه صبغهٔ فراطبیعی پیدا کند، اثر به حوزهٔ شگفت وارد شده و به‌صورت فانتاستیک شگفت درمی‌آید. طبق شرط آخر یعنی شرط سوم، خوانش‌های تمثیلی و شاعرانهٔ متن مردود است. خوانش شاعرانه، پیش‌فرض درک کلمه به کلمه یا ظاهری متن است: هیچ چیز به چیز دیگر اشاره نمی‌کند یا هر کلمه فقط به خود اشاره می‌کند (خودارجاعی). همچنین، خوانش شاعرانه بدین معناست که هیچ شکی در مورد توضیح و تبیین حادثه باقی نمی‌ماند، چرا که خواننده هرچیز را همان‌گونه که در متن وجود دارد، می‌پذیرد. خوانش تمثیلی بدین معناست که برای یک کلمه دو معنای مختلف وجود دارد، و این معناها حاصل تفسیر خواننده نیستند. در واقع این امر نوعی ابهام است که به صراحت بیان شده است. در اینجا از فانتاستیک خبری نیست، چرا که ذره‌ای شک و تردید باقی نمانده است.

گرچه از «شاعرانه» و «تمثیلی» می‌توان برداشت‌های مختلف ارائه کرد، تأکید تودورف بر این است که فانتاستیک نه بازنمایی صرف است و نه مجازیت صرف. نیاز به گفتن ندارد که فانتاستیک منشوری از احتمالات است. با اغراق یا با معنای ظاهری مستفادکردن از یک آرایهٔ بیانی می‌توان به توجیهی فراطبیعی دست یافت.

استفاده از راوی درون‌داستانی این تأثیر را دو چندان می‌کند. این راوی همچنین هویت خواننده و راوی را برملا می‌کند. پیداست که ژانر فانتاستیک به تجربهٔ خوانش بستگی دارد. بنابراین مهم است که خواننده از پایان داستان چیزی نداند. خوانش غیر از تجربه خواندن فراخوانش خواهد بود، چرا که درخصوص حوادث توضیحاتی داده شده و شک و تردید از میان رخت بربسته است.

تودورف مضامین فانتاستیک را در دو مقوله دسته‌بندی می‌کنند. او بر این باور است که مضامین ادبیات فانتاستیک تقریباً به مضامین شگفت شباهت دارد، زیرا مضامین شگفت در زمان و مکان واقعی رخ می‌دهند و به صورت فانتاستیک درمی‌آیند. اولین مقوله از مضامین شامل «مضامین شخصی» است: مسخ، وجود قدرت نامتناهی، موجودات فراطبیعی و مسخ دوگانه روانی به دوگانه فیزیکی، پانْ‌تقدیرگرایی و پانْ‌دلالت‌پردازی (چون هر چیزی مقدر شده است، پس دارای معناست). در این مقوله مطلب اصلی امحای مرز میان جهان‌های مادی و روانی است: «انتقال از ذهن به ماده امکان‌پذیر شده است» (تودورف، ۱۱۴). مرز میان عینیت و ذهنیت رنگ باخته است و زمان و مکان مقوله‌های ثابت نیستند. افرادی که معلولیت ذهنی دارند این نوع تخطی‌ها و امحاها را تجربه می‌کنند. این مقوله از مضامین به ساختاردهی رابطه میان انسان و جهان و ادراک جهان از جانب انسان می‌پردازد. از این رو، این مضامین را «مضامین دید» هم می‌نامند. در این واژگان استفاده از عینک و آینه‌های بزرگ‌نما در حکم نمادهای بینایی تکه‌تکه شده برجسته می‌شود.

مقولهٔ دوم، مضامین «دیگر» نام دارد. در یک کلام، می‌توان گفت که «شیطان فقط معادلی دیگر برای لیبدوست» (تودورف، ۱۲۷). در این منطق، شخصیت زنانه در مقام ابژهٔ میل روح شیطانی پیدا می‌کند. شخصیت مادر در این میان یک استثناست. درون‌مایهٔ میل ممکن است دچار تغییر و تحولات متعدد شود و تقریباً تمامی این تحولات فحوای اجتماعی ویژه‌ای را به ذهن متبادر می‌کنند: روابط غیر اخلاقی، سادیسم و حتی مرگ. این امر تبدیل ابژهٔ میل را به جنازه توجیه می‌کند و این مسئله در عوض ارتباط با مرده‌بارگی را توضیح می‌دهد. در مقولهٔ دوم، تمامی مضامین با میل و نابهنجاری آن، و از آن طریق با ناخودآگاه سروکار دارند. ساخت‌بندی ناخودآگاه و ابزارِ ابراز خود به دیگری «زبان» است؛ و از همین رو تودورف این مضامین را «مضامین

سخن/گفتمان» می‌نامد. تودورف در فصل آخر کتاب به تعیین کارکردهای فانتاستیک روی می‌آورد. مهم‌ترین کارکرد اجتماعی فانتاستیک زیرپا گذاشتن برخی محدودیت‌هاست.

تودورف براساس همین کارکرد معتقد است که روان‌کاوی جایگزین حداقل بخشی از ادبیات فانتاستیک شده است. اما محبوبیت سریال‌های تلویزیونی (از قبیل x-files) که در آنها پدیده‌های فراطبیعی و فوق زمینی بیش از حد مطرح می‌شوند، ظاهراً مبیّن این است که شک دربارهٔ وجود ارواح و شیاطین به شک (شبه) علمی دربارهٔ زندگی فوق زمینی تغییر ماهیت داده است. به گفتهٔ تودورف: «هر اثر جدید ژانر را دچار تغییر می‌کند. شاید این دقیقاً همان اتفاقی باشد که بر سر «شگفت علمی» آمده است؛ چیزی که امروزه آن را داستان علمی ـ تخیلی می‌نامیم» (تودورف، ۵۶).

دیدگاه فروید

فروید میان دو نوع تجربه، که تأثیر شگرف برجای می‌گذارند، فرق قائل می‌شود: تجربیات زندگی روزمره و تجربیات حاصل از خوانش متون ادبی. تجربه کردن شگرف در زندگی روزمره منجر به ایجاد نوعی ترس در ناخودآگاه فرد می‌شود. در ادبیات، شگرف در جهان داستان، در مضامین و شکل ریطوریقایی تجلی پیدا می‌کند. فروید خاطرنشان می‌کند که «حجم مشابهی از آنچه که در ادبیات شگرف محسوب می‌شود، در زندگی واقعی ـ در صورت وقوع ـ شگرف خواهد بود.» این گفته بدین معناست که تأثیر شگرف در یک متن خاص در وهلهٔ نخست به نوع جهان خلق شده بستگی دارد. از آنجا که بازگشت مفاهیم سرکوب شده فقط زمانی امکان دارد که ناخودآگاه به‌نحوی فریب بخورد، رخدادها می‌بایست در واقعیت روزمره که به ناگاه در تسخیر عنصری بیگانه درآمده، جای بگیرند. دومین شرط فروید برای ایجاد شگرف، «ریطوریقای شک» نام دارد. [نویسنده] می‌تواند درخصوص ماهیت دقیق پیش‌فرض‌هایی که جهان خیالی خود را بر آن استوار کرده، ما را ساعت‌ها در شک و تردید نگه دارد، یا این که می‌تواند با زیرکی و حقه تا به آخر متن اطلاعات دقیق و مشخصی در اختیار ما قرار دهد. سومین عامل وجود شگرف به مضامینی مربوط می‌شود که دست‌مایهٔ آثار ادبی قرار می‌گیرند. اگرچه فروید به مضامین انگشت‌شماری اشاره می‌کند، فهرست مضامین نامتناهی است.

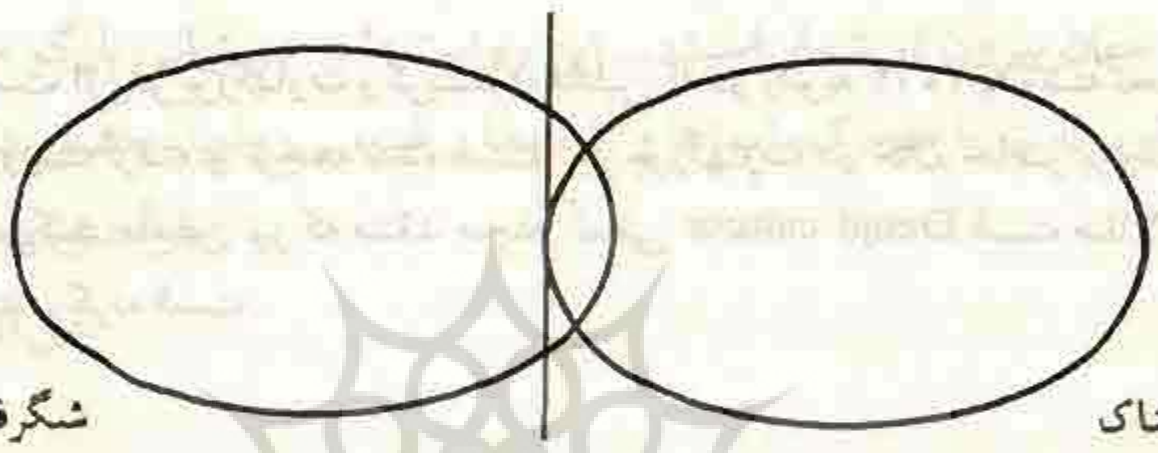
وهمناک و شگرف

حال که منظور خود را از شگرف در روان‌کاوی و ادبیات به‌روشنی بیان کردیم، جای دارد که به زمینهٔ مشترک میان این دو نیز اشاره کنیم. هر کس که آثار فروید و تودورف را خوانده باشد، شباهت خیره‌کننده میان برداشت آن دو از وهمناک و شگرف را انکار نخواهد کرد. هرچند برداشت این دو کاملاً شبیه به هم نیست، ابتدا به زمینه‌های مشترک اشاره می‌کنیم. تودورف با علم به سه مؤلفهٔ نشانه‌شناسی یعنی نحو، معناشناسی و کاربردشناسی سه کارکرد ادبی برای وهمناک درنظر می‌گیرد.

به‌لحاظ نحوی، وهمناک پی‌رنگ را سروسامان می‌بخشد و در داستان هیجان ایجاد می‌کند. به‌لحاظ معنایی، وهمناک نقش همان‌گویانه دارد و مخلوق جهان فانتاستیک است (که فقط، و به لطف ادبیات صورت واقع پیدا می‌کند). از نظر کاربردی وهمناک تأثیری خاص، نظیر ترس، وحشت یا کنجکاوی، در خواننده ایجاد می‌کند.

آنگاه که می‌خواهیم وهمناک را به شگرف ربط دهیم می‌بایست کار را با نقش کاربردی وهمناک آغاز کنیم: هر دو حوزه در بطن ادبیات وهمناک (که خود بخشی از کل ادبیات است) یکدیگر را قطع می‌کنند. در محل تقاطع این دو حوزه است که احساسات برانگیخته شدهٔ خواننده شگرف می‌شود. محل تقاطع این دو حوزه با هاشور در نمودار زیر مشخص شده است.

در دیگر تقاطع ادبیات و شگرف متونی قرار می‌گیرند که احساسات شگرف ایجاد می‌کنند. اما این احساسات وهمناک نیستند. این نمودار نشان می‌دهد که هر چیزی که تأثیر شگرف ایجاد کند ادبیات نیست؛ و نیز تمام داستان‌های شگرف احساسات شگرف برمی‌انگیزنند (داستان‌های کارآگاهی «پو» نمونه‌ای از این داستان‌هاست.)



در اینجا بهتر است به‌رغم اذعان تودورف به درهم‌تنیدگی سه نمود، ریطوریقای وهمناک (سطوح نحوی و کلامی) را از سطوح معنایی آن بازشناسیم. تحلیل تودورف درباره سطح کلامی و نحوی شبیه شرایط فروید برای شگرف در ادبیات است که آن را ریطوریقای شک نیز می‌نامند. در سطح کلامی، تودورف توجه خود را به اهمیت راوی و کاربرد افعال وجه‌نما برای به شک افتادن خواننده درخصوص ماهیت دقیق رخدادهای روایت شده معطوف می‌دارد. مهم‌ترین مشخصهٔ نحوی، تأکید بر مؤلفهٔ زمان و پی‌رفت عمل خوانش است: از آنجا که در تجربهٔ خوانش بر کشف حقیقت تأکید می‌شود، به محض آن‌که خواننده دو فصل از اثر را بدون ترتیب بخواند، خاصیت وهمناک از میان می‌رود. به‌طور کلی، می‌توان ریطوریقای وهنماک تودورف را بازسازی ساختارگرایانهٔ تلاش فروید در «شگرف» به‌منظور ایجاد بستری مناسب برای این مفهوم روان‌کاوانه درنظر گرفت. اگر این دیدگاه (یعنی شباهت خیره‌کنندهٔ ریطوریقای وهمناک و ریطوریقای شگرف فرویدی در بطن حجم متون وهمناک) به این امر منجر شود که وهمناک و شگرف با هم درارتباط‌اند، و این که تمام داستان‌های وهمناک تأثیر شگرف برجای نمی‌گذارند، می‌بایست نتیجه بگیریم که نمود معنایی وهمناک است که ما را به ماهیت شگرف نزدیک می‌کند.

معناشناسی وهمناک

گفتیم که ازدیدگاه فروید شگرف نوعی ترس است که طی آن بازگشت مراحل پشت سر گذاشته شدهٔ رشد، یا بازگشت عقده‌های سرکوب‌شدهٔ کودکی ایجاد می‌شود. برهمین اساس، معناشناسی متون وهمناک بخشی از کل مضامین وهمناک است. دقیق‌تر اینکه، مضامین وهمناک از جمله مضامینی هستند که ناخودآگاه را به‌طور غیرارادی تحریک می‌کنند، به‌طوری که منجر به برانگیختن تأثیری می‌شوند در هیأت ترس که به مراحل پشت

سر گذاشته شدهٔ رشد یا عقده‌های کودکی مربوط می‌شود. با این حال، همچنان که به دنبال شگرف هستیم، به مشکلات متعددی برمی‌خوریم که مانع از دست‌یابی به ماهیت اصلی شگرف در وهمناک می‌شوند. اولین مشکل همان است که فروید نیز بدان اشاره کرده است: نفوذپذیری احساسات شگرف بر آدمیان یکسان نیست. این که یک متن تأثیر شگرف ایجاد کند یا نکند، نه‌فقط به ریطوریقا و معناشناسی، بلکه به خوانش ذهنیت هم بستگی دارد. پیامد مستقیم این مشاهده این است که ایجاد مجموعه‌ای از متون شگرف مبتنی بر مشخصه‌های (معنایی) ذاتی متن دور از ذهن می‌نماید (این امر تلویحاً بدین معناست که شگرف، بدان صورت که تودورف مد نظر دارد، نمی‌تواند یک ژانر به حساب آید).

پی‌نوشت‌ها

* این بخش از مقاله نوشته‌ای است از پیتر بورگهارت و کریستون مادلین که در ژانویه ۲۰۰۳ به رشتهٔ تحریر درآمده است و از مجله الکترونیکی تصویر و روایت گرفته و ترجمه شده است. پیتر بورگهارت در حال حاضر بر رسالهٔ دکتری خود با عنوان «نانورالیسم یونانی» کار می‌کند. مادلین نیز که منتقد مجلهٔ آلمانی Detijd cultuur است مقالاتی دربارهٔ کلینت بروکس و تاریخی‌گرایی نوین منتشر کرده است.

وهمناک در ادبیات کهن ایران*

گنبد سیاه و فرج بعد از شدت

ذروه کاخ رفعت راست زفرط ارتفاع
راهروان وهم را راهِ هزارساله باد
حافظ

سخن را با این پرسش آغاز می‌کنیم که روایت چیست؟ هر آنچه که «داستانی» را بازگو کند، روایت است. پس داستان، مؤلفهٔ بنیادین هر روایتی است. از این رو، روایت حوزه‌های متعدد و گوناگونی را دربر می‌گیرد ــ نظیر موسیقی، نقاشی، شعر، رمان (داستان کوتاه)، رقص، تئاتر، سینما، باله، بازی‌های رایانه‌ای. به‌زعم رولان بارت:

«روایت‌های جهان بیرون از شمار است ... این روایت‌ها به هر زبانی بازگو می‌شوند: زبان شفاهی یا مکتوب، تصاویر ثابت یا متحرک، ایماها و اشاره‌ها و غیره ... روایت حضور دارد مثل خود زندگی».

درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت
نقل از مک کوئیلان، ص ۱۰۹

بنابراین، داستان‌ها حوادثی را نقل می‌کنند که برای مردم، حیوانات و هر چیز دیگر اتفاق افتاده‌اند یا اتفاق می‌افتند. نقل حوادث بدین معناست که روایت‌ها در برهه‌ای از زمان رخ می‌دهند. این برههٔ زمانی از یک ثانیه تا چند سال و گاه تا چند قرن را دربر می‌گیرد. مثلاً در داستان فرج بعد از شدت که در اینجا بررسی می‌کنیم، زمان تقریبی درازمدت است:

«یکی از ثقات حکایت کند که در غرهٔ صباح عمر و بدایت حالت جوانی، مرا عزیمت آن افتاد که شهر رمله را مطالعه کنم و ...»

اما در همین داستان، زمان روایت از نیمه‌شب تا صبح است. از آنجا که ما پیش‌تر در زمینهٔ زمان (ر.ک.: حری، ۱۳۸۱) و روایت و روایت‌شناسی (ر.ک.: حری، بهار و تابستان ۱۳۸۲) بحثی مستوفا مطرح کرده‌ایم، در این جستار با تکیه بر آموزه‌های روایت‌شناسی، بحث اصلی خود ــ فانتاستیک ــ را طرح می‌کنیم. با این امید که طرح این بحث سرآغازی باشد برای پرداختن به مسائل اساسی‌تر در زمینهٔ روایت‌شناسی.

زمینهٔ اصلی این نوشته، بررسی دو اثر از آثار کهن ادبیات فارسی از دیدگاه آموزه‌های فانتاستیک است که از جانب تزوتان تودورف ــ ساختارگرای فرانسوی‌تبار بلغاری‌الاصل ــ ارائه شده است. اثر اول، گنبد اول ــ یعنی گنبد سیاه ــ از هفت گنبد نظامی گنجوی است و از نظر تودورف نمونه‌ای از متن «تمثیلی» است. از همین رو جزو متون فانتاستیک قرار نمی‌گیرد. البته در خلال بررسی این متن نشان می‌دهیم که این «افسانه» ــ به تعبیر گنجوی ــ به‌تمامی عاری از ویژگی‌های فانتاستیک نیست؛ هر چند بنابر شواهد و نشانه‌های متنی، تمثیل در آن عنصر غالب به حساب می‌آید. اما اثر دوم، یعنی حکایتی از باب هشتم فرج بعد از شدت عیناً و تماماً نمونه‌ای از انواع ادبی است که تودورف آن را شگرف در برابر شگفت می‌نامد و این دو را که به تعبیری نه تمثیلی صرف‌اند و نه شاعرانهٔ صرف، زیرمجموعه نوع ادبی دیگری قرار می‌دهد که اصطلاحاً آن را «فانتاستیک» و/یا به‌قول مرحوم

دکتر خوزان، «وهمناک» می‌نامد. در واقع، تأکید تودورف بر این است که «نوع ادبی وهمناک نه بازنمایی صرف است و نه مجازیت صرف» (پیتر بورگهارت و کریستوفی مادلن).

به گفتهٔ مرحوم خوزان، تعیین نوع ادبی هر متن روایی به عوامل گوناگونی بستگی دارد ــ از جمله به امکان وقوع رویدادها در عالم واقع. مثلاً در شعر نمی‌توان براساس واقعیت آن را تفسیر کرد، زیرا زبان مجازی شعر خارج از حیطهٔ واقعیت عمل می‌کند، یا این که اگر اثر تمثیلی باشد، واقعی بودن رویدادهای آن دیگر مورد نظر نیست. متن تمثیلی دو لایه دارد. لایهٔ ظاهری یا لایهٔ خارجی که معنای خاص خود را دارد، و لایهٔ درونی که معنای آن از اشارات موجود در لایهٔ ظاهری مستفاد می‌شود. کتاب قلعهٔ حیوانات، اثر جرج اورول، بنی بشر، یا سفر زائر از نمونه‌های مشهور متون تمثیلی است.

در وهمناک تردید خواننده شرط اول محسوب می‌شود. در واقع خواننده اندکی درنگ و تعجب می‌کند که آیا آنچه می‌خواند علل طبیعی دارد یا فراطبیعی. آیا این حوادث واقعی‌اند یا یک پندارند؟ اثر وهمناک تا وقتی وهمناک باقی می‌ماند که خواننده در شک و دودلی به سر ببرد که آیا این همه واقعیت دارد یا خیر؛ آیا این حوادث بنابر دلایل عقلی و علل طبیعی توجیه‌پذیرند یا بنابر دلایل فوق طبیعی و متافیزیکی. همین که خواننده نهایتاً وهمناک را به یکی از علل طبیعی یا فراطبیعی توجیه و تبیین کرد، فانتاستیک وارد حوزهٔ مجاور خود یعنی شگرف یا شگفت می‌شود و از این رو دیگر صرفاً وهمناک نخواهد بود، بلکه از این پس، یا وهمناکِ شگفت است یا وهمناکِ شگرف.

شگرف	وهمناک شگرف	وهمناک شگفت	شگفت

در نمودار بالا، موقعیت وهمناک در حالتِ محض خود با خط میانی نشان داده شده است. زیرا این خط مبین ماهیت وهمناک است ــ یعنی وهمناک مرزی میان دو قلمرو همجوار است. پس هرگاه وقایع را بتوان در چارچوب قوانین طبیعت توجیه کرد، وهمناک به سمت شگفت متمایل می‌شود و هرگاه وقایع علل فراطبیعی بیابند، وهمناک وارد حوزه شگرف می‌شود. از این رو در گنبد سیاه، مادام که خواننده به‌دنبال علت سیاه‌پوش بودن ملک است، روایت در حوزهٔ وهمناک باقی می‌ماند. اما به محض این که درصدد یافتن علل فراطبیعی برای حوادث برمی‌آید، روایت وارد حوزهٔ شگفت می‌شود. اما عمر حوزهٔ شگفت دیری نمی‌پاید، چرا که خواننده با بازگشت به واقعیت و به «پراکسیس» خود، و با توجه به اندازه‌های متن درصدد یافتن معنای داستان برمی‌آید. از این رو روایت وارد حوزهٔ تمثیل می‌شود. مادام که خواننده به دنبال معنای دوم نرفته است، روایت وهمناک است، در غیر این صورت، روایت اصلاً وهمناک نیست و در حوزهٔ تمثیل قرار می‌گیرد.

گنبد سیاه

«هفت پیکر» حکایت حال و روز بهرام است. بهرام با کمک شیده و برای رهایی از مرگ و پیری، در زمستان هفت گنبد ــ به‌نشانهٔ هفت انجم آسمان ــ می‌سازد. آنگاه در هر هفت گنبد، هفت پیکری را که پیشتر در غار

دیده بود از هفت اقلیم می‌آورد و ساکن آنجا می‌کند. لباس دخترکان را رنگی است همرنگ گنبد و رنگ هر گنبد به رنگ ستاره‌ای است. بهرام هر روز به یک گنبد می‌رود و از دخترک آن گنبد قصه‌ای نیوش می‌کند. شنبه‌روزی، بهرام به گنبد سیاه می‌رود که به رنگ سیّارهٔ زُحل ــ سیاهرنگ ــ است. نظامی بهرام را قصه‌نیوش دخترک هندو می‌کند:

آهوی ترک چشم هندو زاد — نافهٔ مشک را گره بگشاد

دخترک هندو برای بهرام روایت می‌کند که:

ز کدبانوان قصر بهشت — بود زاهد زنی لطیف سرشت

آمدی در سرای ما هر ماه — سربه‌سر کسوتش حریر سیاه

دخترک ادامه می‌دهد از آن زن خواستیم که:

ما را به قصه یار شوی — وین سیه را سپید کار شوی

دخترک به بهرام می‌گوید که زن زاهد بدو گفت:

من کنیز فلان ملک بودم — که ازو گرچه مُرد خوشنودم

زن زاهد برای دخترک هندو، و او برای بهرام می‌گوید که:

ملکی بود کامکار و بزرگ — ایمنی داده میش را با گرگ

زن ادامه می‌دهد که ملک به‌سبب رنج‌هایی که بر او رفته بود سیاه‌پوش بود، و به‌همین دلیل وی را «شاه سیاه‌پوشان» می‌نامند. زن می‌گوید که پیش‌تر شاه:

داشت اول ز جنس پیرایه — سرخ و زردی عجب گران‌مایه

باری، ملک که بسیار مهمان دوست بوده از هر مهمانی سرگذشتی می‌شنود تا اینکه:

مدتی گشت [ملک]ناپدید از ما — سر چو سیمرغ در کشید از ما

تا اینکه

ناگهان روزی از عنایت بخت — آمد آن تاج‌دار بر سر تخت

از قبا و کلاه و پیراهنش — پای تا سر سیاه بود تنش

ملک از سیاه‌پوشیِ خود برای کسی دم نمی‌زند تا اینکه:

شبی از مشفقی و دلداری — کردم آن قبله را پرستاری

زن زاهد ملک را به سخن وامی‌دارد و ملک می‌گوید که از پس مهمانداری‌ها که کردم:

روزی آمد غریبی از سر راه — کفش و دستار و جامه هر سه سیاه

غریبه پس از درنگ فراوان به ملک می‌گوید:

گفت شهری است در ولایت چین — شهری آراسته چو خُلد برین

نام آن شهر شهر مدهوشان — تعزیت‌خانهٔ سیه‌پوشان

مردمانی همه به صورت ماه — همه چون ماه در پرند سیاه

هر که زان شهر باده نوش کند — آن سوادش سیاه‌پوش کند

آنچه در سرنبشت آن سلبست — گرچه ناخوانده قصه‌ای عجب است

ملک خود عازم شهر مدهوشان می‌شود و در آن جا به قصاب جوانمردی برمی‌خورد و از او علت پوشیدن جامهٔ سیاه را می‌پرسد:

بی‌مصیبت به غم چرا کوشند　　جامه‌های سیه چرا پوشند

مرد قصاب پس از ساعتی درنگ، ملک را با خود به خرابه‌ای برد و در آنجا هر دو چون پری روی در نقاب می‌کشند. سپس قصاب سبدی راکه به طنابی متصل است پیش می‌آورد و از ملک می‌خواهد که در سبد بنشیند و جلوه کند بر آسمان و زمین. طناب سبد دور گردن ملک می‌افتد و سبد به حرکت درمی‌آید. طناب بر گردن ملک سخت می‌آید، سرانجام گره طناب به میلی می‌رسد و ملک میان زمین و آسمان معلق می‌ماند. سپس مرغی بر سر میل می‌نشیند و ملک،

به که در پای مرغ پیچم دست　　زین خطرگه بدین توانم رست

مرغ پا گِرد کرد و بال گشاد　　خاکیی را بر اوج برد چون باد

مرغ از شب تا ظهر روز بعد راه می‌رود تا به مرغزاری می‌رسند

بر زمین سبزه‌ای به‌رنگ حریر　　لغلغه کرده از گلاب و عبیر

ملک بر گُلی نرم فرود می‌آید و ساعتی به همان حال می‌ماند، و بعد به شرح روضه می‌پردازد. شب فرا می‌رسد و بعد فجر طالع می‌گردد. کمی بعد:

دیدم از دور صد هزاران حور　　کز من آرام و صابری شد دور

تا اینکه

آمد آن بانوی همایون‌بخت　　چون عروسان نشست بر سر تخت

پس از مدتی پری‌زادهٔ نکوروی متوجه حضور او می‌شود:

که ز نامحرمان خاک‌پرست　　می‌نماید که شخصی اینجا هست

ملک با حوری رابطهٔ دوستی برقرار می‌کند تا سی شب.

تا بدانجا رسید کز چیستی　　دادم آن بند بسته را سستی

چونکه او دید ستیزه‌کاری من　　ناشکیبی و بیقراری من

گفت یک لحظه دیده را دربند　　تا گشایم در خزینه فند

من به شیرینی بهانه او　　دیده بر بستم از خزانه او

چون که سوی عروس خود دیدم　　خویشتن را در آن سبد دیدم

مرد قصاب به ملک می‌گوید بر من نیز چنین گذشته است که سیاه‌پوش شده‌ام. ملک از مرد قصاب پرند سیاهی تقاضا می‌کند و او نیز به جمع سیاه‌پوشان می‌پیوندد. ملک به زن زاهد، زن زاهد به دخترک هندو و او به بهرام می‌گوید که زان پس ملک سیاه پوشید.

با سکندر ز بهر آب حیات　　رفتم اندر سیاهی ظلمات

داستان گنبد سیاه به‌روش دربرگیری است: ظهور هر شخص جدید در قصه، الزاماً سبب قطع داستان قبلی و آغاز داستان تازه‌ای می‌شود که درحقیقت توضیح حضور آن شخص است. مادام که ما درگیر یافتن علت یا علل طبیعی ـ و در اینجا فراطبیعی ـ برای حوادث نقل‌شده هستیم، گنبد سیاه وهمناک است. به‌محض این که ریشهٔ

علل را درمی‌یابیم، وهمناک وارد حوزهٔ شگفت می‌شود و همزمان با یافتن معنایی برای سطح ظاهری قصه، پا درون حوزهٔ تمثیل گذاشته‌ایم. صحنهٔ حکایت دخترک هندو، در اصل یک روایت معرفتی یا به‌تعبیری یک جست‌وجوست اما نه جست‌وجوی یک شیء، بلکه جست‌وجوی معنا: دور افتادن از اصل وجود و غم نوستالژی.

در گنبد سیاه رویدادها غیرواقعی و فراطبیعی ــ وهمناک شگفت ــ است. هرچند ابهامی که در نظم نظامی به کار رفته هیچ‌گاه معلوم نمی‌کند که این وقایع در عالم واقع رخ داده‌اند یا خیر. حال وقتی علل حوادث داستان طبیعی باشد و حوادث در عالم واقع رخ دهند، وهمناک به حوزهٔ شگرف وارد می‌شود. حکایتی از باب هشتم فرج بعد از شدت مبین این دیدگاه است.

حکایت نهم از باب هشتم

یکی از ثقات حکایت کند که در غرهٔ صباح عمر و بدایت حالت جوانی مرا عزیمت آن افتاد که شهر رمله را مطالعه کنم و آنچه از اوصاف پسندیدهٔ آن شهر شنیده بودم به معاینه ببینم، پشت بر اهل و وطن آوردم و تنها روی بدان شهر نهادم و چون آنجا رسیدم، از شب پاره‌ای رفته بود و هنگام خواب آمده و مردمان به استراحت مشغول شده و از اختلاف و تردد ملول گشته. چون کسی را از اهل آن شهر نمی‌دانستم و منزلی معین نداشتم هر بر درِ شهر در (گنبد گورستانی) رفتم، بر آن عزیمت که ساعتی از حوادث ایام رهایی یابم. سپری با من بود، سر بدان باز نهادم و پای دراز کردم تا به‌واسطهٔ خواب از نظر (دیدهٔ بیدار) فتنه خود را در حجاب آرم. و از وحشت آن موضع و خستگی راه هنوز در خواب نشده بودم که احساس حرکت جانوری دیدم، و چون (احتیاط کردم) حیوانی بود در جثه و هیأت از سگی بزرگ‌تر، گمان بردم که گرگ است و چون نیک تأمل کردم آن حیوان می‌رفت و چون محترزی (به چپ و راست) التفات می‌کرد و (به یکی) از آن گنبدها می‌رفت و بیرون می‌آمد و به هر سو می‌نگریست و احتیاطی و تجسّسی که از دوات و سباع معهود نباشد (از او مشاهده می‌افتاد). من از آن حرکات در شک افتادم، خواستم که حقیقت آن حال معلوم کنم، نظر بر وی گماشتم تا چه حادث شود؟ آخر کار به یکی از آن گنبدها در رفت و گوری را از آن گورها بشکافت. [قطعی] مرا معلوم شد که نبّاش است، تیغ و سپر برگرفتم و آهسته (به سرانگشتان) می‌رفتم تا در آن گنبد رفتم. چون مرا بدید برپای خاست و خواست که لطمه‌ای بر روی من زند، تیغ براندم و پنجهٔ او از دست جدا کردم. چون او آن زخم بخورد گفت: لعنت بر تو باد که مرا بکشتی، و از پیش من بگریخت و به سرعتی هر چه تمام‌تر بدوید، و من نیز بر اثر او بدویدم، (در وی نرسیدم) تا آنگاه که در شهر رفت، و همچنان بر عقب او می‌رفتم تا به سرای رفت و در دربست. من علامتی بر آن در سرای کردم تا به روز بازدانم، و بازگشتم بدان گورخانه و آن پنجهٔ بریده باز طلبیدم؛ دستوانه‌ای آهنین دیدم که نبّاش ساخته بوده است و به وقت شکافتن گورها (در دست) می‌کرد تا آسان باشد. و چون آن دست از دستوانه بیرون کردم، دست زنی بود؛ اثر حنا بر وی پیدا بود و انگشتری زرّین در انگشت وی، و دستی در غایت لطف و نازکی و نرمی. چون (بدانستم که دست زنی است و) لطف خلقت آن دست مشاهده کردم از آن حرکت پشیمان شدم و به‌غایت اندوهگین گشتم و آن شب همانجای بخفتم و بامداد به شهر رفتم، جمعی انبوه دیدم بر در آن سرای. پرسیدم که این سرای کیست؟ گفتند: سرای قاضی این شهر است و چون لحظه‌ای شد پیری با

مهابت و زیب و بها بیرون آمد و در مسجد رفت و امامت کرد و چون فارغ شد در محراب بنشست. و من از حاضران حال او پرسیدم که (فرزند چند) دارد و در خانهٔ او از عورات کیستند؟ گفتند: زنی دارد و دختری. پیش رفتم و گفتم: خدای بر عمر قاضی برکت کناد! سخنی دارم با او در خلوت، اگر اجازت فرماید عرضه دارم. او برخاست و در مسجد به اندرونی رفت و مرا بخواند. چون برفتم آن کف دست پیش او بنهادم، گفتم: این کف را می‌شناسی؟ گفت: نه، اما انگشترِ نها به انگشتری[های] دختر من ماند. پس پرسید که حال این چیست؟ من قصه با او شرح دادم. برخاست و در سرای رفت و مرا بخواند و در ببست و طعام خواست. چون خوان بیاوردند (فرمود که بانوی) (سرای را که) بیرون آید. خادم گفت: چگونه بیرون آید که نامحرمی حاضر است. گفت: البته بیرون می‌باید آمد. زن بیرون نمی‌آمد، به طلاق سوگند خورد که بیرون آید. آن عورت از پرده بیرون آمد گریان و بنشست. گفت: دخترت (را نیز بگوی تا) بیرون آید. گفت: آخر پرده بر کودکی سرپوشیده چرا می‌دری و این چه رنجی است که ما از تو هرگز ندیده‌ایم؟ او دیگر بار لفظ طلاق اعادت کرد و گفت چاره نیست از بیرون آمدن دختر. دختر نیز بیرون آمد. آن مرد گوید: دختری دیدم (چون ماه شب چهارده در غایت حُسن و جمال که جنس او در نیکویی کمتر دیده بودم) و چون بنشست پدرش فرمود که با ما نان بخورد. او دست راست بیرون کرد و نان می‌خورد و دست چپ پوشیده می‌داشت، گفت: دست چپ بیرون کن. گفت: ریشی برآمده است و مرهمی نهاده‌ام و بسته. گفت: به هر حال که هست دست (را از آستین) بیرون کن، (و الحاح کرد). زن گفت: ای فلان از خدای بترس و پرده بر خود و فرزند خود دریده مگردان و سوگندهای غلاظ و شداد بر زبان راند که من هرگز در حق این دختر بدگمان نبوده‌ام و بر هیچ ناپسندیده از احوال او اطلاع نیافته، الا دوش بعد از نیم‌شب بیامد و مرا بیدار کرد و گفت: مرا درباب والأ بیم آن است که هلاک شوم. گفتم: چه حادثه افتاده است؟ گفت: دستم بریده‌اند و خون می‌رود، و اگر یک لحظه بر این نسق بماند هلاک شوم. من چون آن حال دیدم متحیر و مدهوش شدم و از فضیحت و رسوایی دم نیارستم زد و به تجلّد و صبر خویشتن نگاه داشتم و روغن زیت بجوشاندم و دستش بدان داغ کردم و ببستم. پس پرسیدم که سبب این حادثه چیست (و این بلّیت از چه به تو رسید؟) اول امتناع کرد و بعد از الحاح گفت: چند سال است تا مرا هوس نبّاشی در دل افتاد. کنیزک را بفرمودم تا پوست بزی با موی حاصل کرده و دستوانه‌ای آهنین بر شکل دستوانه‌های بازداران (که از پوست دوزند) بساختند، و من به روز معلوم کرده بودم که که‌را وفات رسیده است و کجا دفن کرده‌اند و به شب چون مردمان بخفتندی برخاستمی و آن پوست درپوشیدمی و آن دستوانهٔ آهنین در دست کردمی و به چهار دست و پای چون سباع و بهائم می‌رفتمی. اگر کسی در شارع (یا از بام) مرا بدیدی شک نکردی که بهیمه‌ای است، آنگاه بدان گور نو رفتمی و بشکافتمی و کفن برگرفتمی و با خود در اندرون پوست نهادمی و به خانه آمدمی، و اکنون قرب سیصد کفن جمع شده است، و نه آن‌که مرا این کفن‌ها به کار می‌آمد (یا از آن حسابی برگرفته‌ام یا از کردن آن فعل لذتی) [می‌یافتم]، تا دوش هم بر این عادت به گورستان رفتم و به نبش گوری مشغول شدم. شخصی را دیدم که قصد من کرد. همانا نگاه‌دارندهٔ گور بود خواستم که لطمه (بدان پنجهٔ) آهنین بر وی زنم تا بدان مشغول شود و بگریزم. چون دست برآوردم (تا به سرپنجه او را از خویشتن دفع کنم) او پیشدستی کرد و به ضربهٔ سردستی سردستم بینداخت. من گفتم: مصلحت آن است که چنان ظاهر کنی که جراحتی شده است و خویشتن را رنجور سازی و بعد از آن با پدرت چنین گویم که اگر به قطع کف دستش اجازت نکنی آن ریش به جملگی

تن سرایت کند و پدر بدین دستوری دهد و این سخن فاش شود که دستش به‌سبب جراحتی ببریدند. بر این تدبیر بخفت، (بعد از آنکه) سوگندها خورد که هرگز بر این گناه معاودت نکند و توبه کرد، و من بر آن بودم که کنیزک بفروشم و بعد از این (دختر را به شب) یک لحظه از خود جدا ندارم، (تو خود را و) ما را رسوا کردی، و دختر بسیار بگریست، و توبه کرد. قاضی گفت: آنک این مرد است که دست تو بریده است. دختر چون این بشنید بیم آن بود که از خشم و غضب هلاک شود. پس روی به من کرد و گفت: منشأ و مولدت از کدام زمین است و مذهب و معتقدت چه دین؟ گفتم: مردی مسلمانم از زمین بغداد، از بیداد روزگار از وطن برافتاده‌ام و در طلب روزی و بهروزی و حصول نُجح و پیروزی سفر اختیار کرده. گفت: این حادثهٔ یک‌شبه که واسطهٔ نظام لآلی اشک شده است، سبب روزی و وسیلت بهروزی تو گشت بدان که ما مردمانیم در سایهٔ دولت پروریده و در آفتاب نعمت بالیده، و بر چمن نکونامی [نامی] شده، صیت صلاح ما را بدین زخمهٔ کژ که از این دختر (صادر شد) و زخم راست که از تو حادث گشت چون صورت کژطبعان به آهنگ تهتک از پرده بیرون میفکن، و چنان مکن که این زخم (به زخمهٔ) ترانه در افواه افتد و این قول بی‌اصول که جز در پردهٔ مخالف راست نمی‌آمد به عراق و نهاوند کشد. در شطرنج دستان چون به یک لعب از این دختر دست بردی ما ترا بروی دست دادیم، پای از سر این سخن فرانِه و این بریدن را سبب پیوند دان، دست وصلت بر سه او نه و پای رفاهیت بر سر نعمت. من آن سخن را اجابت کردم و سوگندها خوردم که این سرّ را مکشوف نگردانم و این حادثه را معروف نکنم. پس بیرون رفت و به حضور (جمعی از) ثقات دختر را با من عقد کرد و من مدتی در غایت خوشی با او روزگار گذراندم جز آن‌که آن کودک از من نفور بودی به‌سبب آن زخم که از من خورده بود و من دایماً در اعتذار می‌کوشیدم و به زبان لطف آن جراحت را مرهم می‌نهادم، تا آن گرانی که از من بر دل او بود (یک روز) بدان سرایت کرد که (خفته بودم) و بر سینهٔ خود گرانی احساس کردم. چون بیدار شدم او را دیدم بر سینهٔ من نشسته بود و هر دو زانو بر دست‌های من نهاده، چنانکه دست بر نتوانستم آورد، و آتش غضب بر او مستولی شده و استره‌ای چون آب در دست گرفته، و آن آهوچشمِ شیردل چون گرگی درنده قصد آن کرده که چون گوسفند سرم باز بُرَد. من در آن ساعت چون قوّت مقاومت و مدافعت ندیدم و اضطراب را فایده‌ای ندانستم به عجز و اضطرار و لطف و نرمی گفتم: اول سخنی بشنو و بعد از آن هر چه مراد تست بکن. گفت، بگو. گفتم: بگو از من چه حادث شده است که ترا بر این باعث آمد و به چه خیانت ریختن خون من حلال می‌داری و با حلال خویش بر ارتکاب چنین حرامی اقدم می‌نمایی؟ گفت: گمان برده‌ای که سردستم به تیغ بران ببری و بدین حرکت سردستی مرا به چون تو بی‌سر و پای دهند و من پای بر سر این جریمه نهم و تو سر از من ببری. حاش‌للّه هرگز نتواند بود. گفتم: اکنون که چنین است تو هم متعدّی مباش. گفت: می‌پنداری که من همچون تو احمقم که پای بر دنبال مار نهم و سرش ناکوفته رها کنم. اکنون که از من متوحش گشتی جز آن‌که این چیز تمام کنم و خود را از شر تو ایمن گردانم چاره‌ای نیست. گفتم: اگر ترا غرض آن است که از صحبت من خلاص یابی من ترا طلاق دادم، و سوگندانی که بر آن اعتماد باشد (بر زبان راندم) که این سرّ با هیچ‌کس نگویم و همین لحظه از این شهر بروم. بدین راضی شد و چون سوگندها بخوردم از سینهٔ من برخاست و گرد دل من برآمدن گرفت و گفت: «ملاعبه‌ای بود که با تو کردم». گفتم: دور شو که تو بر من حرامی و میان ما دیگر وصلت ممکن نیست. گفت: اکنون بر سخن توام اعتماد پدید آمد، واللّه که اگر از این ولایت بیرون نروی از دست من جان نبری. پس رفت و

صد دینار زر بیاورد و گفت: این را نفقهٔ راه ساز و بی‌وقفه‌ای روی به راه آور و طلاق‌نامه‌ای بنویس و به من ده. در حال خط و برات به وی دادم و پای در راه نهادم و سرِ خویش گرفتم.

فرج بعد از شدت روایت است، چون هم داستانی را بازگو می‌کند و هم گذار از یک مرحله متعادل (که در آن همه چیز عادی است) به مرحلهٔ نامتعادل و آخرالامر به مرحلهٔ متعادل ثانوی را نشان می‌دهد. البته میان مرحلهٔ متعادل اولیه و ثانویه تفاوت زیادی وجود دارد: راوی پیش از آغاز سفر به رمله زندگی عادی و معمولی دارد؛ به‌محض آغاز سفر، وضعیت عادی راوی برهم می‌خورد، و اتفاقات و رویدادهای مختلفی را از سر می‌گذارند (مرحله غیرمتعادل) و سپس زندگی او دوباره حالت تعادل خود را (گر چه راوی دیگر راوی پیشین نیست، زیرا تجربیات زیادی کسب کرده و به سطح بالاتری از آگاهی رسیده است) بازمی‌یابد: «در حال خط و برات به وی دادم و پای در راه نهادم و سیر خویش گرفتم.»

به‌زعم تودورف، هر متن ادبی سه نمود دارد: نمود کلامی، نحوی و معنایی. این سه نمود با سه شرط اساسی وهمناک متناظر است. در شرط اول، خواننده می‌بایست جهان داستان را، جهان افراد زنده پندارد و میان استدلال طبیعی و فراطبیعی حوادث دچار شک و تردید شود. این شرط با نمود کلامی متن نظیر به نظیر است. نمود کلامی به رابطهٔ میان داستان و گفتمان (چتمن) طرح اولیه و طرح ثانویه (فرمالیسم روسی)، گفته و گفت‌کرد (تودورف) ... می‌پردازد. داستان همان مادهٔ خام و دستمایهٔ اولیه اثر است: رشته‌ای از حوادث که به‌طور گاه‌شمارانه پشت سر هم ردیف شده‌اند (کنش‌ها، حوادث و موجودات شامل اشخاص و زمان و مکان). گفتمان/ سخن/ متن، ابزاری است که معنا را انتقال می‌دهد. به‌تعبیر چتمن، داستان چیستیِ روایت، و متن چگونگی بیان روایت است. بدین‌ترتیب، نمود کلامی متن به رابطه میان داستان و متن می‌پردازد. از دیدگاه تودورف این رابطه و نمود در چهار مقوله بروز و ظهور می‌یابند: مقولهٔ وجه؛ زمان (شامل مؤلفه‌های نظم، تداوم و بسامد)؛ دید و لحن.

ژرار ژنت روایت‌شناسی را عموماً، و نمود کلامی را خصوصاً در سه مقوله خلاصه می‌کند: زمان (شامل روایت گذشته و روایت حال و/یا روابط میان نظم، تداوم و بسامد)؛ صدا که به راویان، روایت‌های درونه‌ای و انتخاب شخص دستوری می‌پردازد؛ به دیگر سخن، «روایت از چه نوع راوی استفاده می‌کند و پایگاه و وجهه نظر این راوی چگونه است» (اخوت)؛ و وجه یا حالت که تنظیم اطلاعات روایت را تجزیه و تحلیل می‌کند. وجه یا حالت خود به دو زیر گروه تقسیم می‌شود: الف) حالت‌های نمایش کنش، گفتار و اندیشه؛ ب) حالت‌های گزینش و محدودیت. اولین زیرگروه به تفاوت میان محاکات و خودگویی نظر دارد. ژنت مبحث کانونی‌شدن را در دومین زیرگروه بررسی می‌کند.

تفاوت میان صدا و حالت (وجه) به تفاوت میان دیدگاه و کانونی‌شدن برمی‌گردد. ژنت بر این نظر است که می‌بایست در روایت میان گوینده و «بیننده» تمایز قائل شد.

فرج بعد از شدت یک راوی دارد که می‌تواند هم راوی واقعی باشد ـ قاضی محسن تنوخی (قرن چهارم) ـ هم راوی مستتر: «یکی از ثقات حکایت کند که ...»؛ در واقع راوی حکایت یکی از ثقات را نقل می‌کند که او در جوانی ماجرایی را از سر گذرانده است. اما به‌درستی مشخص نیست که تمام حرف‌هایی که از این ثقه نقل می‌شود، عیناً از آنِ او باشد. به سخن بهتر، این داستان یک راوی دارد: هم او که داستان ثقه را نقل می‌کند، و هم

یک راوی درونی. از این راوی درونی به کانونی‌شدگی[1]، یا به‌تعبیر هنری جیمز آینه گردان نیز نام می‌برند. در واقع، ثقه همان فردی است که می‌بیند، او پیش از هر چیز در ذهن راوی بازتابیده شده است و از این رو آینه گردان ذهن راوی است. از دیدگاه سنتی، راوی سوم شخص مشاهده گر است. بنابراین در یک کلام، مجموع این مقوله‌ها یعنی زمان (ر.ک.: حری، پاییز ۸۱)، دیدگاه (ر.ک.: حری، ۲۰۰۲ و نیز در دست تألیف)، لحن و سایر موارد، جملگی شرط اول وهمناک را تحقق می‌بخشند: خواننده باور می‌کند که جهان داستانی فرج بعد از شدت، جهانی واقعی با شخصیت‌هایی واقعی است.

شرط دوم وهمناک ــ شخصیت داستان نیز ممکن است دچار شک و تردید شود ــ از سویی با دومین نمود اثر ادبی (نمود نحوی)، و از دیگر سو با سومین نمود (نمود معنایی) در ارتباط است. نمود نحوی به روابط درونی ــ روابط منطقی، زمانی و وجهی ــ میان اجزای اثر ادبی می‌پردازد. مادام که گزاره‌های راوی بنابر حدس اشخاص داستان بنا می‌شوند، شرط دوم با نمود نحوی در ارتباط است. پیشرفت داستان فرج بعد از شدت علی‌الاصول بر حدس‌ها، گمان‌ها، شک‌ها و تردیدهای ثقه استوار است. در واقع ثقه نیز مدام در شک و تردید است که به‌راستی چه اتفاقی در شرف وقوع است. در این میان خواننده (واقعی یا مستتر، ر.ک.: حری، ۲۰۰۲) باید به شخصیت اعتماد کند و در همان حال که شک و تردید او در داستان بازنمایی شده، آنها را بپذیرد و باور کند. راوی گام نخست برای اعتمادکردن به شخصیت را برداشته است: «یکی از ثقات حکایت کند ...». ثِقات در لغت «جمع ثقه و به‌معنی معتمد و شخص طرف اطمینان» (فرهنگ عمید، ص ۶۵۸) آمده است. بنابراین، راوی از خواننده می‌خواهد که در اصالت و موثق بودن حکایت ثقه شک نکند و از این رو، با او اینْ‌همانی و همذات‌پنداری پیدا کند. شرط دوم از این جهت که به بازنمایی شک و تردید شخصیت در روایت می‌پردازد، با نمود معنایی در ارتباط است. در واقع این بازنمایی به‌صورت یکی از مضامین اثر نیز درمی‌آید. مضامین یک اثر در نمود معنایی مطرح می‌شود و خلاصه کنم: شخصیت یک واحد صوری است و به‌معنای دقیق کلمه، بخشی از نمود نحوی اثر محسوب می‌شود. حال اگر شخصیت این شک و تردید را نسبت به حوادث پیش‌آمده ابراز کند (و درنتیجه به یک مضمون بدل شود) نمودهای نحوی و معنایی هر دو درهم آمیخته می‌شوند.

بنابر شرط سوم وهمناک ــ هیچ خوانشی از جمله شاعرانه و تمثیلی از متن قابل قبول نیست، بلکه ما با انتخاب میان وجوه متعدد و سطوح خوانش روبرو هستیم ــ نمود معنایی علی‌القاده با مضامین اثر در ارتباط است. تودورف قائل به دو گونه مضمون است: مضمون شخصی و مضمون دیگری (ر.ک.: در شناخت فانتاستیک). از جمله بارزترین مضامین داستان فرج بعد از شدت پرداختن به محرمات و ممنوعیت‌های حاکم بر جامعه است. بحث این است که دختری ــ آن هم دختر قاضی شهر ــ ممنوعیتی را نقض می‌کند و در واقع این نقض نوعی واکنش در برابر محرمات و مذمومات جامعه است. دختر قاضی شهر با لباس مبدل («... پوست در پوشیدی و آن دستوانهٔ آهنین در دست کردی و چهار دست و پای چون سباع و بهائم می‌رفتمی»...) به کار نبّاشی (که از نظر جامعه مذموم است آن هم از طرف یک دختر) مشغول است و «قریب سیصد کفن جمع کرده است». نکته جالب در کار دخترک این است که «چند سال است تا مرا هوس نبّاشی در دل افتاد ... و نه آن‌که مرا این کفن‌ها به کار می‌آمد (یا از آن حسابی برگرفته‌ام و یا از کردن آن فعل لذتی [می یافتم]). در واقع، نبّاش دختر قاضی شهر است و قاضی از نظر مرتبهٔ اجتماعی مهم‌ترین فرد جامعه به حساب می‌آید. حال دختر قاضی دست به عملی

می‌زند که اولاً از نظر جامعه مذموم است و در ثانی انجام چنین فعلی فقط به دستور قاضی صورت می‌گیرد. در واقع، دختر علیه پدر و علیه جامعه سر به شورش برمی دارد. پدر و جامعه ــ هر دو ــ زنانگی او را فراموش کرده‌اند: «دختری دیدم (چون ماه شب چهارده در غایت حُسن و جمال که جنس او در نیکویی کمتر دیده بودم)... «دختر که چنین جفا می‌بیند بر دست خود که «اثر حنا بر آن پیدا بود و انگشتری زرین در انگشت وی، و دستی در غایت لطف و نازکی و نرمی» «دستوانه‌ای آهنین به‌شکل دستوانه‌های بازداران (که از پوست دوزند)» می‌سازد و با این دستوانه گورها را می‌شکافد و با این کار علیه پدر و جامعه برمی‌آشوبد.

در این داستان، شخصیت زنانهٔ دخترک در مقام ابژه میل روح شیطانی (روحیه پرخاشگری) پیدا می‌کند: «اکنون که از من متوحش گشتی جز آن‌که این چیز تمام کنم و خود را از شرّ تو ایمن گردانم چاره‌ای نیست.» البته در اینجا امکان تبدیل ابژهٔ میل وجود دارد: میل و خواهش دخترک برای مطرح‌کردن زنانگی به نبّاشی و مرده‌پرستی بدل شده است. زنانگی دخترک با ازدواجی زورکی نه فقط فروکش نمی‌کند، قوی‌تر هم می‌شود. «گمان برده‌ای که سردستم به تیغ برّان ببری و بدین حرکت سردستی مرا به چون تو بی‌سر و پای دهند و من پای بر سر این جریمه نهم و تو سر از من ببری، حاش‌الله هرگز نتواند بود.» در اینجا، ارائهٔ خوانشی روان‌کارانه از این داستان به‌تمامی منتفی نیست؛ چه نیک می‌دانیم واکنش در برابر محرمات از جمله نقش‌های اجتماعی وهمناک است (ر.ک.: در شناخت فانتاستیک).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. حری، ابوالفضل. «مؤلفهٔ زمان در روایت»، فصلنامه هنر، ش ۵۳، پاییز ۸۱.
۲. حری، ابوالفضل. «روایت‌شناسی» (راهنمای درک اثر ادبی)؛ زیباشناخت، ش ۸.
۳. حری، ابوالفضل. رویکرد روایت‌شناختی به رمان کوتاه دیزی میلر، اثر هنری جیمز (نظریه و عمل)، رسالهٔ کارشناسی ارشد (به انگلیسی)؛ دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، سپتامبر ۲۰۰۲.
۴. خوزان، مریم. «داستان وهمناک». مجله نشر دانش، ش ۱۱.