درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید

گردآوری و ترجمه‌ی ابوالفضل حری

به‌ندرت پیش می‌آید که روان‌کاو احساس کند مجبور است حول و حوش موضوعی زیباشناختی تفحص کند، حتی اگر از زیباشناسی نه صرفاً نظریه‌ی زیبایی بلکه نظریه‌ی کیفیات احساس مستفاد گردد. کار روان‌کاو در دیگر لایه‌های زندگی روانی است و با انگیزه‌های فروخفته‌ی عاطفی که معمولاً راه را برای مطالعه‌ی زیباشناسی هموار می‌کنند، سروکار چندانی ندارد. اما گاهی پیش می‌آید که خود را به حیطه‌ای خاص از چنین موضوعی [زیبایی‌شناسی] علاقه‌مند ببیند و این حیطه معمولاً بسیار دور از دست است و از تیررس ادبیات تخصصی زیباشناسی هم به دور مانده است.

موضوع «شگرف»* حیطه‌ای این‌چنینی است. بدون شک شگرف با آن‌چه ترساننده است ـ با آن‌چه هراس و ترس ایجاد می‌کند ـ سروکار دارد. نیز پرواضح است که شگرف در مضمونی آشکارا تعریف‌پذیر به کار نمی‌رود. بنابراین مترادف است با آن‌چه در کل ترس ایجاد می‌کند.

کنجکاوی ما از این روست که می‌خواهیم بدانیم این خمیرمایه‌ی مشترک که برخی چیزهای معین را که ترساننده‌اند در نظر ما «شگرف» جلوه می‌دهند، کدام است.

آن‌چه آمد دوبند آغازین یکی از تأثیرگذارترین نوشته‌ها در باب روان‌کاوی و ادبیات فانتاستیک است. زیگموند فروید این مقاله را با عنوان «شگرف» در ۱۹۱۹ منتشر کرد. این مقاله نمونه‌ای از نقد عملی و سویه‌گیری جدید در مباحث نظری است. مقاله‌ی مذکور در حکم دستورالعمل گرایشی است که بعدها زیر عنوان عمومی ادبیات و روان‌کاوی از جانب خود فروید، شاگرد او یونگ و در دوره‌ی متأخرتر از جانب نظریه‌پرداز مشهور جنبش پساساختارگرایی یعنی ژاک لَکان و به‌طور اختصاصی زیرعنوان ادبیات فانتاستیک: اعجاب‌انگیز و شگرف از جانب تزوتان تودوروف ـ ساختارگرای بلغاری‌الاصل مقیم فرانسه دنبال گردید. در ابتدا، سازگان صوری و محتوای مقاله را خلاصه‌وار از نظر خواهیم گذراند؛ سپس به بخش‌های مهم مقاله اشاره کرده و با نظرات دیگران در این مورد آشنا می‌شویم. نیز، در کنار فروید، اندیشه‌های دیگران از جمله تودوروف و بورکهارت را بررسی خواهیم کرد. اما به‌طور خیلی خلاصه، به حرف اصلی فروید در این مقاله از زبان بورکهارت اشاره می‌کنم:

فروید میان دو نوع تجربه، که تأثیر شگرف بر جای می‌گذارند، فرق قائل می‌شود: تجربیات زندگی روزمره و تجربیات حاصل از خواندن متون ادبی. تجربه‌کردن 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 نمی‌شود، در زندگی واقعی ـ در صورت وقوع ـ شگرف خواهد بود». این گفته بدین معناست که تأثیر شگرف در یک متن خاص در وهله‌ی نخست به نوع جهان خلق شده بستگی دارد. از آن‌جا که بازگشت مفاهیم سرکوب‌شده 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 در خصوص ماهیت دقیق پیش‌فرض‌هایی که جهان خیالی خود را بر آن استوار کرده، ما را ساعت‌ها در شک و تردید نگه دارد یا این‌که 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 دست‌مایه‌ی آثار ادبی قرار

* uncanny

می‌گیرند. اگرچه فروید به مضامین انگشت‌شماری اشاره می‌کند، اما فهرست این مضامین نامتناهی است.

◄ سازگان صوری مقاله

الف) مقاله‌ی «شگرف» به سه بخش تقسیم می‌شود:

۱. تعریف شگرف؛ تعاریف خود واژه؛ حوزه‌ی معناشناختی تقابل واژه‌های آلمانی heimlich و unheimlich.

۲. بررسی داستان کوتاه ای. تی. آ. هوفمان (۱۸۲۲ ـ ۱۷۷۶) با عنوان **مرد شنی** (Sand man) (۱۸۱۷) و بحث درباره پیشینه‌ی روان‌کاوانه و زمینه‌ی عمومی مورد نیاز برای درک تجربه‌ی شگرف.

۳. سنجش و بررسی تأثیر شگرف.

◄ تعریف شگرف

الف) فروید ابتدا به ساکن به امتزاج زیباشناسی و روان‌کاوی اشاره می‌کند. شگرف، موضوع زیباشناسی است. چرا؟ چون سروکار شگرف با نوعی خاص از احساس یا عاطفه، با انگیزه‌های عاطفی است. اما در کل، زیباشناسی از مطالعه شگرف غافل مانده و بیش‌تر به زیبایی و کلاً عواطف ایجابی‌تر مثل جذابیت و امر عالی (sublime) توجه نشان داده است.

شگرف، چیزی ترسناک و ترساننده است و به معنای دقیق کلمه از تیررس تاریخ زیباشناسی به دور مانده است.

فروید وجوه روان‌کاوانه و زیباشناختی تفکر را به هم می‌آمیزد تا نظریه‌ی شگرف خود را شاخ و برگ دهد؛ بدون این دو، نظریه‌ی شگرف موجودی ناقص‌الخلقه خواهد بود.

فروید در این مقاله نمونه‌ای عالی از درهم‌تنیدگی روان‌کاوی و نقد ادبی ارائه می‌دهد. درواقع، فروید نقش ناقدی ادبی را ایفا می‌کند که سعی دارد تأثیر نوعی خاص از ادبیات را تبیین کند؛ به دیگر سخن، دغدغه‌ی اصلی او دریافت ادبی است. این‌که او تحلیل خود را با توجه به ملاحظات لغت‌شناختی آغاز می‌کند، کاملاً در راستای جهت‌گیری ادبی او قرار دارد: فروید معنای کلمه «شگرف» (unheimlich)، تبار، تاریخچه، نضبح تاریخی، کاربرد عمومی و مواردی از این دست را به دقت می‌کاود.

◄ ب. شگرف چیست؟

تعریف فروید: شگرف، مجموعه‌ای از چیزهای ترساننده است که ما را به آن‌چه شناخته‌شده و آشناست، هدایت می‌کند.

هدف فروید: تبیین روان‌کاوانه‌ی این‌که چرا مجموعه‌ای از چیزهای ترساننده، ما را به آن‌چه شناخته‌شده و آشناست هدایت می‌کند.

فروید در ابتدای مقاله‌ی خود به نخستین مطلب درباره‌ی شگرف از ارنست ینتش (۱۹۰۶) با عنوان «در باب روان‌شناسی شگرف» اشاره می‌کند:

«ینتش در مطالعه‌ی خود در باب شگرف به درستی بر این مشکل انگشت می‌گذارد که مردم در حساسیت خود نسبت به این مرتبه از احساس بسیار متفاوتند».

◄ نتیجه‌گیری ینتش:

۱. شگرف = ترس از ناآشنا

۲. شگرف = مبتنی است بر عدم قطعیت منطقی

فروید هر دو معنا را مورد لحاظ قرار می‌دهد. او کار را با تبارشناسی واژه‌ی شگرف دنبال می‌کند. وی ابتدا معنای شگرف را در قاموس چند زبان از جمله لاتین، یونانی، انگلیسی، فرانسوی و... بررسی می‌کند:

لاتین: An uncanny place: locus suspectus; at an uncanny time of night: intempesta nocte.

یونانی: Eeros (i.e., strange, foreign).

انگلیسی: Uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly; (of a house) haunted; (of a man) a repulsive fellow.

فرانسوی: Inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise.

اسپانیایی: Sospechoso, de mal aguëro, Lúgubre, siniestro.

در ایتالیایی و پرتغالی ظاهراً معنایی متفاوت با سایر زبان‌ها ندارد. در زبان عربی و عبری نیز این کلمه به معنای شیطانی و مخوف آمده است.

آنگاه فروید بررسی واژه‌های آلمانی را در دستور کار خود قرار می‌دهد.

معنای اول = الف) متعلق به خانه؛ دوستانه؛ آشنا؛ ب) اهلی (در خصوص حیوانات)؛ پ) صمیمی، راحت

معنای دوم = مخفی، راز، پنهان از نگاه و از دیگران؛ رازآمیز، گمراه‌کننده؛ خصوصی، آن‌چه از دیدگاه کسی که «درون خانه» است آشنا می‌آید، از نظر فرد غریبه، عجیب، ناآشنا، رازآمیز و غیرقابل نفوذ می‌آید. واژه‌ی heimlich حوزه‌های معنایی «خصوصی» و «محرمانه بودن» را که در ایدئولوژی بورژوا رواج دارد دربرمی‌گیرد. بنابراین، فروید این واژه را با بخش‌های خصوصی و محرمانه‌ترین اجزای بدن که پوشیده‌اند، مرتبط می‌داند.

unheimlich منفی واژه‌ی heimlich بوده که فقط حوزه‌های معنایی نخستین مجموعه‌ی مترادف کلمه heimlich را (که در بالا بدان اشاره شد) دربر می‌گیرد.

unheimlich(I) = غریبه، ناآشنا، نااهلی، ناراحت.

unheimlich (II) (که تداول کم‌تری دارد) = آشکار، بارز؛ آن‌چه مشخص می‌شود؛ آن‌چه قرار است رازآمیز بماند اما سهواً برملا می‌شود.

در این‌جا، ارتباط این معنی از unheimlich با مفهوم لغزش سهوی زبان که حقیقت پنهان را آشکار می‌کند، ذکرشدنی است. در تعریف شلینگ unheimlich نام هر چیزی است که می‌بایست مخفی بماند اما بر آفتاب می‌شود.

فروید بر معناشناسی دو واژه‌ی زیر تمرکز می‌کند:

heimlich (I) = شناخته شده، آشنا

unheimlich (II) = ناشناخته، ناآشنا

heimlich 1 = رازآمیز، ناشناخته

unheimlich 2 = آشکارشده و بدون نقاب

بنابراین، واژه‌ی heimlich از نظر معنایی با unheimlich همپوشانی دارد؛

تز فروید: unheimlich یعنی شگرف؛ آشکارگی آن‌چه خصوصی، پنهان و مخفی است. در اصطلاح‌شناسی فروید، شگرف نشانه‌ی بازگشت امر سرکوب‌شده است.

۳. داستان مرد شنی اثر هوفمان و عناصر روان‌کاوانه شگرف

الف) نظریه یتنش درباره‌ی آدمک مصنوعی: از نظر یتنش عدم تعیین میان تقابل غیرجاندار /جاندار، علت شگفتی محسوب می‌شود. در داستان هوفمان نقش این آدمک مصنوعی برعهده‌ی المپیا ـ زن رباتیک ـ است. یتنش المپیا را هسته‌ی شگفتی‌ساز این متن در نظر می‌گیرد.

اما فروید با نظر یتنش از در مخالفت درآمده و اظهار می‌کند در داستان هوفمان شگرف، تصویر مرد شنی است. مردی که به منزله‌ی چهره‌ای اسطوره‌ای چشمان بچه‌ها را از حدقه بیرون می‌آورد.

ب) خط سیر اصلی داستان مرد شنی:

۱. ناتانیل ـ قهرمان داستان ـ از کودکی از مرد شنی می‌ترسد. کاپلیوس مرموز به خانه‌ی آن‌ها می‌آید و با پدر ناتانیل در خصوص انجام برخی آزمایش‌ها قرارداد می‌بندد؛ ناتانیل کاپلیوس را می‌بیند و او را مرد شنی می‌پندارد. ناتانیل شاهد کارهای پدرش و کاپلیوس است که لو می‌رود؛ کاپلیوس می‌خواهد که چشمان ناتانیل را از حدقه بیرون بیاورد ولی پدرش او را نجات می‌دهد. پدر در طی انفجاری جان می‌سپارد.

۲. ناتانیل دانش‌آموز کوپولای عینک‌فروش را ملاقات کرده و دوربینی مخصوص جاسوسی از او می‌خرد. ناتانیل از طریق دوربین المپیای مصنوعی را می‌بیند و عاشق او می‌شود. المپیا دست‌ساخت اپالانزانی (همزاد پدر) و کوپولا (همزاد کاپلیوس) است. ناتانیل شاهد کشمکش آن دو بر سر آدم مصنوعی است و می‌بیند که حدقه‌ی چشمان آدمک از چشم تهی می‌شود. ناتانیل به مرز جنون می‌رسد.

۳. ناتانیل بهبود می‌یابد و در شرف ازدواج با نامزدش کلارا است. ناتانیل به اتفاق نامزدش از برج شهر بالا می‌روند و ناتانیل از میان دوربین کاپلیوس را می‌بیند. دوباره حالت جنون به سراغش می‌آید و سعی می‌کند کلارا را بکشد. کلارا را برادرش نجات می‌دهد اما ناتانیل از بالای برج به زمین می‌افتد و می‌میرد.

ب) تعبیر فروید:

۱. تأکید فروید بر عدم قطعیت است. آیا آن‌چه راوی برای‌مان نقل می‌کند واقعی است یا خیالی؛ این دوگانگی در ادبیات داستانی شگرف عنصری مهم محسوب می‌شود. (این همان عدم قطعیت منطقی مورد نظر ینتش است).

۲. از نظر فروید منبع شگرف با برون شدن چشمان ارتباط دارد. چرا؟ فروید در این‌جا از تجربه‌ی شخص روان‌کاو مدد می‌گیرد. در رؤیاها، فانتزی‌های روان‌نژندانه‌ی از دست دادن چشم برابر است با ترس از اختگی.

در داستان مرد شنی، کاپلیوس یعنی پدر «بد» در تمام روابط عاشقانه دخالت می‌کند. کاپلیوس پدر قدرتمند و اخته‌کننده‌ای است که پدر خوب را که از چشمان ناتانیل محافظت می‌کند می‌کشد.

۳. از این روی نشانه‌ی شگرف همانا بازگشت امر آشنا با مفهوم اقتصاد روانی است (که هیچ چیز از دست نمی‌رود یا به تمامی فراموش نمی‌شود). این امر آشنا، عقده‌ی اختگی یعنی، پاره‌ای از میل جنسی دوران کودکی است که ترس از دست دادن چشمان آن را دوباره فرایاد می‌آورد. بنابراین شگرف، بازگشت چیزی در گذشته روانی ـ جنسی ما است که سرکوب و به فراموشی سپرده شده است.

نخستین تز فروید: بازگشت امر سرکوب‌شده‌ی دوران کودکی شگفتی می‌سازد.

۴. مثال‌های دیگر: همزاد؛ همزاد ریشه در خودشیفتگی ابتدایی در دوران کودکی دارد. در دوران کودکی، همزاد چندین خود ایجاد می‌کند. کودک با انجام این کار از نامیرایی خود اطمینان حاصل می‌کند. اما وقتی همین همزاد پس از سپری شدن دوران کودکی سروکله‌اش پیدا می‌شود، حسی از شگرفی یعنی بازگشت به حالت بدوی می‌آفریند.

۵. اما همچنین فروید همزاد را با تشکیل فراخود مرتبط می‌داند. فراخود، بازتاب تمام آن چیزهایی است که در تصویر ابتدایی همزاد پنهان می‌شود. از این‌رو، همزاد در مراحل بعدی رشد به منزله‌ی چیزی شگرف تجربه می‌شود چراکه شگرف تمام محتوای سرکوب شده را فرا می‌خواند. معانی جایگزین برای این شکل از همزاد عبارتند از: الف) همزاد هر آن چیزی است که مورد پذیرش خود نیست، تمام خصایل منفی‌ای که سرکوب شده‌اند ب) همزاد تجسم تمام رؤیاها، آرزوها و امیدهای آرمانی است که اصل واقعیت، یعنی رویارویی با جامعه، آن‌ها را سرکوب کرده است. (این جنبه از نظریه‌ی فروید در تعبیر داستان *قصه‌ی شوالیه* اثر هوفمان کاربرد دارد).

تز کلی فروید: شگرف تمام چیزهایی است که ما در بزرگسالی تجربه می‌کنیم و ما را به یاد مراحل اولیه‌ی روانی، به یاد جنبه‌های زندگی ناخودآگاه، یا به یاد تجربه‌ی ابتدایی نوع بشر می‌اندازند:

الف. اختگی ب. همزاد ج. تکرار سهوی؛ اجبار در تکرار به منزله‌ی ساختار ناخودآگاه د. مفاهیم جان‌انگاری جهان؛ قدرت روان. این قدرت خود را از واقعیت قوی‌تر می‌داند. تله‌پاتی و...

شگرف از تکرار چیزی که مدت‌های مدید از یاد رفته یا سرکوب شده به وجود می‌آید، چیزی که جای زندگی روانی ما را می‌گیرد؛ یادآور گذشته‌ی روانی ما.

۴. شگرف در ادبیات و در ادبیات داستانی روایی

الف) فروید از نتیجه‌گیری خود چندان احساس رضایت نمی‌کند. هر چیزی که از سرکوب برگردد، شگرف نخواهد بود. بازگشت سرکوب‌شده شرط ضروری اما ناکافی شگرف است. برای ایجاد شگرف پای چیز دیگری نیز باید در میان باشد.

ب) فروید برای تبیین این موضوع دست به دامن ادبیات داستانی می‌شود. از این نظر، شگرف دو منبع دارد.

۱. شگرف = بقایای امر سرکوب شده در دوران کودکی؛ بخشی از واقعیت روانی فرد

۲. شگرف = تأیید یا بازگشت عقاید ابتدایی به‌جا مانده درباره‌ی انواع بشر مانند جان‌انگاری و غیره.

ج) اما پرسش فروید این است که اساساً چرا تجربه‌ی ما از شگرف در زندگی واقعی و در ادبیات داستانی دو مقوله‌ی مجزا از هم است. پاسخ این است: فانتزی از واقعیت متمایز است چراکه تن به آزمایش واقعیت نمی‌دهد.

بنابراین، رویدادهایی که شگرف‌اند، اگر در زندگی واقعی تجربه شوند، به معنای دقیق در ادبیات تجربه نخواهند شد. برای

نمونه، در قصه‌های پریان به بی‌شمار رویدادهای شگرف برمی‌خوریم که خواننده آن‌ها را در واقعیت به منزله شگرف تجربه نکرده است چون خوانندگان احساس خود را با جهان خیالی تطبیق داده‌اند. به دیگر سخن، از آن‌جا که رویدادهای شگرف در دنیای قصه‌های پریان «طبیعی» به نظر می‌آیند و ما نیز سطح توقع خود را با حالت طبیعی این نوع واقعیت خیالی تطبیق می‌دهیم، در این صورت دیگر احساس شگرف به ما دست نمی‌دهد.

در ادبیات داستانی، شگرف وقتی ایجاد می‌شود که نویسنده تظاهر به واقع‌گرایی کند؛ اگر ما خوانندگان آن واقعیت را باور کنیم، موقعیت‌های واقعی برای‌مان نقل می‌شوند.

تجربه‌ی شگرف در ادبیات به تمایز میان رویدادهای واقعی و اتفاقات فانتاستیک بستگی دارد. نویسنده به حقیقت و حقیقت‌مانندی وعده می‌دهد اما سپس این قول و قرار را زیرپا می‌گذارد.

ما خوانندگان ادبیات داستانی می‌بایست با شخصیتی که رویداد شگرف را از سر می‌گذراند، دیدگاه مشترک پیدا کنیم (تودوروف این مسأله را به تفصیل شرح داده است).

در داستان هوفمان، راوی است که ما را با او می‌دارد از میان عینک ناتانیل که از کوپولا /کاپلیوس، عینک‌فروش خبیث، خریده است ماجرا را دنبال کنیم.

پس خلاصه ویژگی‌های ادبیات شگرف بدین شرح است:

الف) توجه به یک شخصیت مرکزی؛ در جهان داستان، رخدادها و آدم‌ها فقط در رابطه با این شخصیت حائز اهمیت‌اند. این شخصیت، محور تمام ماجراهاست.

ب) رویدادها از دیدگاه این شخصیت مرکزی دیده می‌شوند و رنگ و لعاب روان او را دارند؛ این رخدادها، بازتاب‌های روان شخصیت مرکزی‌اند.

ج) از این رو، متن، کیفیت یک متن رویایی را دارد که شامل آشکارگی و محتوای نهفته در رؤیاست. در ناخودآگاه شخصیت اصلی، واقعیت و فانتاستیک در مقام یک کلیت به هم می‌آمیزند. این امر به برخی رویدادها صبغه‌ای نمادین می‌بخشد، چراکه نمی‌شود گفت کدام یک واقعی و کدام یک خیالی‌اند.

د) از نظر سبک‌شناسی، ادبیات داستانی شگرف مستلزم ترکیب سبک‌های روایی عینی و ذهنی است. بسیار پیش آمده است که ما در میانه‌ی انجام امر واقعی برای مثال خواندن روزنامه به رویدادهای خیالی برخورد می‌کنیم. اما این برخورد خود با دقت و جزئیات روایت عینی در ارتباط است.

ه) دیدگاه خواننده می‌بایست با دیدگاه شخصیت اصلی یکی باشند؛ رخدادها نیز می‌بایست از میان چشمان این شخصیت دیده شوند و درواقع روان این شخصیت می‌بایست کانونی‌گر باشد.

فقط زمانی که تمام این ویژگی‌ها محقق شد، تجربه شگرف از حوزه‌ی امر خیالی به درون تجربه‌ی دریافتی خواننده پا می‌گذارد.

◄ تعریف فانتاستیک و تزوتان تودوروف

کدام یک از واقعیت یا رؤیا، حقیقت یا توهم را به قلب فانتاستیک رهنمون می‌شوند. در جهانی که به واقع دنیای خود ماست، دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم یعنی دنیایی بدون دیوها، پری‌ها یا خون‌آشام‌ها، حادثه‌ای رخ می‌دهد که با قوانین همین جهان دیر آشنا 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 تخیل خود است و از این رو قوانین حاکم بر دنیا نیز همین قوانین طبیعی است؛ یا این‌که به واقع حادثه‌ای رخ داده است ـ حادثه‌ای که جزو لاینفک واقعیت است. اما این قوانینی که برای خودمان نیز ناشناخته‌اند و بر همین واقعیت حاکم می‌شوند، شیطان یا امری موهوم و موجودی خیالی‌اند یا این‌که دقیقاً مانند دیگر موجودات وجود خارجی دارند ـ با این شک و تردید که هرازچندگاهی با او مواجه می‌شویم.

فانتاستیک از خلال همین عدم قطعیت صورت واقع به خود می‌گیرد. همین که هر یک از دو حوزه‌ی خیال یا واقعیت انتخاب شود، فانتاستیک وارد حوزه‌ی مجاور خود یعنی شگرف 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...

«دیگر داشتم باور می‌کردم که اشباح برای فریب من در اجساد دو مرد به دار آویخته‌شده حلول کرده‌اند»؛ «دیگر داشتم باور می‌کردم»: جوهره 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، آن وقت موقعیت به کل تغییر می‌کرد. بنابراین، فانتاستیک تلفیق خواننده با دنیای اشخاص داستان است؛ ادراک مبهم شخص خواننده از رخدادهای روایت‌شده مرزهای این جهان را تعیین می‌کند.

لازم به یادآوری است که در این‌جا مراد ما از خواننده، خواننده‌ی واقعی و تاریخی نیست؛ بلکه مراد نقش خواننده‌ای است که در متن مستتر شده است ـ همان‌گونه که نقش راوی نیز در متن مستتر است. از این رو، تردید خواننده نخستین شرط وجود فانتاستیک محسوب می‌شود. اما آیا ضروری است که خواننده برای مثال در «عفریت عاشق» یا «دست‌نویس سر قسطه» با شخصیتی خاص احساس 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 جامه‌ی عمل می‌پوشانند و پیداست که در این زمینه استثناهایی هم به چشم می‌خورد، مانند *ورا* اثر ویلری آدامز (که بعداً بدان بازخواهیم آمد). در این داستان، خواننده ممکن است علت زنده شدن دوباره‌ی همسر کنت را ـ پدیده‌ای که ناقض قوانین طبیعت است اما ظاهراً مجموعه‌ای از اشارات بر آن صحه می‌گذارند ـ جویا شود. اما هیچ یک از اشخاص داستان در این خصوص ذره‌ای شک و تردید به دل راه نمی‌دهند: در این خصوص، نه کنت که به زندگی دوباره‌ی ورا اعتقاد دارد در خود احساس تردید می‌کند و نه ریموند، مستخدمه‌ی پیر. بنابراین خواننده با هیچ یک از اشخاص داستان احساس همذات‌پنداری 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 درباره‌ی ماهیت آن‌ها پرسشی مطرح کند، چراکه 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. در خصوص شعر، وضع کاملاً فرق می‌کند. اغلب متن شاعرانه را، مشروط به این‌که شعر را بازنمودی بدانیم، متنی فانتاستیک قلمداد می‌کنند. اما در شعر نیز از پرسش خواننده خبری 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 ـ حادثه‌ای که بذر تردید و دودلی را در دل و جان خواننده و قهرمان می‌کارد ـ بلکه نوعی خوانش هم هست که نه «شاعرانه» است و نه «تمثیلی». «دست‌نویس سر قسطه» این خصوصیات را در خود جای داده است. از یک سو، هیچ چیز ما را 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 این‌که 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 به‌شمار می‌آید و هیچ دلالتی پذیرفتنی نیست؛ تصورات محدود، متون خاص را به زبان نشانه 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 ـ دقیق‌تر گرفته باشیم ـ اعتماد کردن به شخصیت در عین شک و تردید در متن است؛ آن‌چنان که این امر به‌صورت یکی از مضامین اثر درآید. در خوانش سطحی، خواننده‌ی واقعی با شخصیت همذات‌پنداری 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. نخستین و سومین شرط سرچشمه‌ی واقعی ژانر به‌شمار می‌آیند ولی دومین شرط در برخی متون بازنمود ندارد. با این حال، اکثر نمونه‌ها از این سه شرط تبعیت می‌کنند.

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

اچ. پی. لاوکرافت که خود نویسنده‌ی قصه‌های فانتاستیک و صاحب کتابی در زمینه‌ی امور فراطبیعی در ادبیات است، نماینده‌ی چنین گرایشی به‌شمار می‌آید. از نظر لاوکرافت معیار اثر فانتاستیک نه در بطن اثر، بلکه در تجربه‌ی شخصی خواننده جای دارد و این تجربه می‌بایست همراه با ترس و رعب باشد:

«در این خصوص، حال و هوا بیش‌ترین اهمیت را دارد، چراکه 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 قصه‌ی فانتاستیک برمی‌انگیزد، می‌بایست درباره‌ی 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 قصه‌ی پریان داستان‌هایی رعب‌انگیزند که در آن‌ها از این‌که می‌بینیم چیزی که قرار بوده صرفاً خیال شود اصلاً واقعیت ندارد، دچار شگفتی و تحیر می‌شویم». کایلو نیز «تأثیر غرابت کاهش‌ناپذیر را... سنگ بنای فانتاستیک می‌داند».

طرفه این که ناقدین جدی نیز در خصوص فانتاستیک همین دیدگاه‌ها را ابراز می‌کنند. اگر حرف‌های این ناقدین را جدی بگیریم ـ این‌که خواننده نیز می‌بایست دچار رعب و وحشت شود ـ می‌بایست نتیجه بگیریم که ژانر یک اثر به آرامش و خویشتن‌داری خواننده‌ی آن بستگی دارد. حتی احساس ترس و وحشت در کاراکترهای اثر، تأثیری بر محدود کردن ژانر آن اثر ندارد. در ظاهر امر، قصه‌های پریان مثل قصه‌های پرولا (برخلاف گفته‌ی 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 *ورا* اثر 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 دشواری مشکلی که فانتاستیک بدان دامن می‌زند، چیزی که به ناگاه از تاریکی بیرون می‌آید و مؤلف می‌بایست آن را بدان‌گونه که پدیدار می‌شود بپذیرد...» یا این‌که: «فانتاستیکی که از روی قصد و نیت عمدی مؤلف نباشد و راهی جز خط سیر اندیشه مؤلف اثر را دنبال کند ـ اگر برای او ناشناخته نباشد ـ به متقاعدکننده‌ترین اثر آن نویسنده بدل می‌شود». امروزه پرداختن به «مقالطه‌ی نیت [مؤلف]» پیش‌پاافتاده‌تر از آن است که نیاز به بحث داشته باشد.

تعاریف دیگر چندان ارزش طرح ندارند. چراکه در خصوص 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 شانه‌ی خیال، اضطراب وجود و امید به رهایی گام برمی‌دارد».

«دست‌نویس سرقسطه» نمونه‌ای عالی از تردید میان امر واقع و 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 به‌وجود 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 زاده‌ی قوه خیال نباشد. یکی از کاراکترهای فون آرنیم می‌گوید: «به‌سختی می‌توانم میان آن‌چه که با چشم سر می‌بینم و آن‌چه که قوه‌ی خیال‌ام می‌بیند، تمایز قائل شوم». خطا در ادراک ممکن است به دلایل متعددی اتفاق افتد که در ادامه بدان‌ها اشاره می‌کنیم. ***شاهزاده برامبیلا*** اثر ای. ت. آ. هوفمان نمونه‌ای از انواع خطاست که در آن ادراک آشفته سر به جنون می‌زند.

در طی مراسم کارناوال در رم، در زندگی بازیگری فقیر، گیگلیو فوا 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. همه‌ی رم می‌دانند که تو مجبوری به خاطر جنون صحنه‌ی تآتر را ترک کنی...» گاهی اوقات گیگلیو به عقل و خرد خود نیز شک می‌کند. «داشت باور می‌کرد که پاسکواله و ماسترو بسکاپی در خصوص جنون او پر بی‌راه نگفته‌اند». بنابراین گیگلیو (و خواننده‌ی مستتر) به شک می‌افتد که نکند آن‌چه گرداگرد وی را فراگرفته زاده‌ی 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 ***اورلیا*** اثر رژار دو نروال را در نظر بگیرید. به‌خوبی می‌دانیم که این کتاب گزارشی از تصورات و اوهام مردی در طی دوره‌ی جنون و دیوانگی است. گرچه روایت به شیوه‌ی اول شخص گزارش می‌شود ولی 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) تصورات شخصیت را مکتوب می‌کند. در نگاه اول، ردّی از فانتاستیک نمی‌بینیم: نه از دیدگاه شخصیت که تصورات خود را مربوط به جهان واقعی ـ و نه منوط به جنون ـ می‌داند (از این رو در آستانه‌ای اعجاب‌انگیز قرار دارد) و نه از دیدگاه راوی که می‌داند تصورات شخصیت ریشه در واقعیت ندارد بلکه زاده‌ی جنون یا رویاست (از دیدگاه او، روایت صرفاً شگرف است). اما کار متن به همین جا تمام نمی‌شود، چراکه نروال در سطحی دیگر، آن‌جا که انتظارش را نداریم، دست به بازآفرینی ابهام می‌زند و از این رو، داستان ***اورلیا*** در حیطه‌ی مرزهای فانتاستیک اصیل باقی می‌ماند.

اولاً شخصیت به تمامی نمی‌داند که حوادث را چگونه باید تفسیر کند. گاهی او نیز به جنون خود ـ تا حد اطمینان ـ اعتقاد پیدا

می‌کند. «دانستم که از پس زندگی با دیوانگان، هر چیزی صبغه‌ی وهم به خود خواهد گرفت. اما قول‌هایی که زمانی به الهه‌ی ایزیس داده بودم، به‌صورت رشته‌آزمون‌هایی دشوار درآمده بود که می‌بایست از سر می‌گذراندم». در عین حال، راوی هم مطمئن نیست که هر تجربه‌ی شخصیت زاده‌ی 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».

ابهام نیز حاصل کاربرد دو صناعت سبک‌شناختی است که بر سرتاسر متن سایه افکنده‌اند: زمان (دستوری) ناقص / صیغه‌ی 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، رابطه‌ی میان گوینده و گفته را توصیف می‌کنند جست. برای نمونه، دو جمله‌ی «بیرون باران می‌آید» و «شاید بیرون باران می‌آید» هر دو به یک حقیقت اشاره می‌کند؛ اما جمله‌ی دوم عدم قطعیت گوینده درباره‌ی گفته‌ی خود را نیز نشان می‌دهد. صیغه‌ی 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 قاعده‌ی 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:

به نظرم آمد که به خانه‌ای دیر آشنا باز می‌گشتم...

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

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

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

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 آستانه ورود به شگرف قرار می‌گیریم. با کمک همین عبارات مقدماتی است که همزمان در دو دنیا قرار داریم. صیغه‌ی استمراری میان شخصیت و راوی فاصله‌ی بیش‌تری می‌اندازد، به‌طوری که نمی‌توانیم به جایگاه راوی در داستان پی ببریم.

راوی به کمک رشته‌ای از بندهای اضافه‌شده فاصله‌ی خود را از دیگران ـ از «انسان طبیعی» یا به‌گفته‌ای دقیق‌تر، از کاربرد برخی کلمات (چراکه از جهاتی، «زبان» مضمون اصلی *اورلیا* محسوب می‌شود) ـ حفظ می‌کند. راوی در جایی می‌گوید: «آن‌چه در نزد دیگران خرد نام دارد توهمی از حس بینایی است». در جایی دیگر نیز می‌گوید: «اعمال 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 امر فراطبیعی)؛ [این اعمال] دستخوش توهّم‌اند (ارجاع به امر طبیعی) نه دستخوش «آن‌چه توهم نام دارد» (ارجاع به امر فراطبیعی). وانگهی، صیغه‌ی استمراری نشان می‌دهد که راوی حی 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 فاصله‌ی خود را از بشر عادی حفظ می‌کند و به شخصیت نزدیک‌تر می‌شود؛ بدین‌ترتیب، این اطمینان که او با دیوانگی سروکار دارد به ورطه‌ی شک کشیده می‌شود.

بدین ترتیب، راوی می‌تواند پای خود را از این حد هم فراتر بگذارد: او می‌تواند آشکارا دنباله‌ی دیدگاه شخصیت را پی گیرد؛ دیدگاهی مبنی بر این‌که جنون و رؤیا فقط شکلی عالی‌تر از عقل و خرد به‌شمار می‌آیند. شخصیت می‌گوید: «شهادت دادن افرادی که مرا می‌شناسند، مرا بیش از حد عصبانی می‌کند؛ به‌ویژه آن‌گاه که درمی‌یابم آنان حرکات و کلماتی را به نابهنجاری روانی نسبت می‌دهند که برای من رشته‌هایی از حوادث منطقی به حساب می‌آیند». (این جملات گفته‌ی ادگار آلن پو 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 میهمان 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 افتاده، به رشته‌ی تحریر درآورم ـ و نمی‌دانم چرا از واژه‌ی بیماری استفاده می‌کنم، چراکه هرگز حال و روزم بهتر از این نبوده است. گاهی اوقات احساس می‌کنم نیرو و توان من دوچندان شده است؛ قوه خیال سرخوشی‌های بی‌حدوحصری برای من به ارمغان آورده است».

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

نظر راوی داستان نروال ظاهراً بر این است که آن‌چه را او در خلال دوره‌ی به اصطلاح دیوانگی‌اش دیده جزء واقعیت است ـ یعنی او هرگز بیمار نبوده است. اما اگر هر یک از دو بخشی که از داستان نروال ذکر کردیم در زمان حال اتفاق می‌افتاد، گزاره‌ی نهایی باز به صیغه استمراری بود و از این رو مجدداً بذر ابهام را در ادراک خواننده می‌کاشت. در جمله‌ی آخر داستان، عکس این مطلب اتفاق می‌افتد: صریح‌تر می‌توانستم درباره‌ی جهان اوهامی که مدتی در آن به سر برده بودم قضاوت کنم. با این حال، از یقین و باوری که اختیار کرده‌ام احساس مسرت و شادی می‌کنم...» نخستین گزاره و هر آن‌چه 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 نمونه‌ی اصلی و کامل از ابهام در فانتاستیک به حساب می‌آید. این ابهام میان جنون و قطعیت حاکم است. اما در *شاهزاده برامبیلا* 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 این‌جاست 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، درباره‌ی نام برخی حوادث به شک و تردید می‌افتیم. در اثر نروال، تردید در دل نام جا خوش می‌کند: در معنای نام به شک و تردید می‌افتیم.

◄ بازگشت کلید: شگرف در فانتاستیک

پیتر بورکهارت

مطالعه‌ی تودوروف درباره‌ی فانتاستیک تلاشی است در راستای شناسایی محدودیت‌های موجود در حوزه‌ی ادبی ـ حوزه‌ای که ژانری مثل فانتاستیک بدان متعلق است. تودوروف در فصل اول کتاب ***فانتاستیک؛ رویکردی ساختاری به ژانر ادبی*** (۱۹۷۵)، ژانر را نه آن‌چه ویژه‌ی هر متن است، بلکه اصل و آموزه‌ای کاربردی در آن متن تعریف می‌کند (تودوروف، ۳). فرق ادبیات با زیست‌شناسی در این است که هر اثر ادبی جدید، خود را با یک ژانر وفق می‌دهد: هر نمونه، ژانر 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، تودوروف 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 به لحاظ‌نظری محتملِ خصایل به‌شمار می‌روند. تودوروف همچنین قائل به دسته‌بندی نظری دیگری است: ژانرهای ابتدایی تحت یک خصیصه‌ی 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 دوم اثر ادبی ـ نمود نحوی ـ 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 تودوروف خیلی درباره‌ی آن نظر قطعی ندارد، مضامین اثر مطرح می‌شود. در حالی که تودوروف قائل به وجود مضامین جهان‌شمول است، تصدیق می‌کند که در این‌باره امکان ترکیب و تبدیل این مضامین دور از ذهن نیست و همین به تحلیل اثر ادبی لطمه می‌زند.

تعریف تودوروف 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 به تمامی منتفی نیست. آیا باید حدوث رخدادهای عجیب و غریب را طبیعی دانست یا فراطبیعی. این مسأله نمود کلامی تعریف فانتاستیک است: درواقع در فانتاستیک با دیدی مبهم سروکار داریم. در ثانی، 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 به معنای 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 ـ هر دو ـ درهم می‌آمیزند. زمانی که خواننده برای رخدادها ـ طبیعی یا فراطبیعی ـ 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» (تودوروف، ۴۱). اگر خواننده تصمیم بگیرد که می‌توان حوادث را ـ حتی حوادث عجیب و غریب را ـ با پاسخی طبیعی و عقلانی توجیه کرد، باز هم آن اثر در حوزه شگرف قرار گرفته و به‌صورت فانتاستیک شگرف درمی‌آید.

از دیگر سو، اگر تبیین حادثه صبغه‌ی فراطبیعی پیداکند، اثر به حوزه اعجاب‌انگیز وارد شده و به صورت فانتاستیک ـ اعجاب‌انگیز درمی‌آید. طبق شرط آخر یعنی شرط سوم، خوانش‌های تمثیلی و شاعرانه‌ی 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، چراکه خواننده هر چیز 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. درواقع این امر نوعی ابهام است که به صراحت بیان شده است. در این‌جا از فانتاستیک خبری نیست، چراکه ذره‌ای شک و تردید باقی نمانده است.

گرچه از «شاعرانه» و «تمثیلی» می‌توان برداشت‌های مختلف ارائه کرد، تأکید تودوروف بر این است که فانتاستیک نه بازنمایی صرف است و نه مَجازیت صرف. نیاز به گفتن ندارد که فانتاستیک منشوری از احتمالات است. با اغراق یا با تعبیر معنای ظاهری از یک آرایه‌ی بیانی می‌توان به توجیهی فراطبیعی دست یافت. استفاده از راوی درون‌داستانی این تأثیر را دوچندان می‌کند. این راوی همچنین هویت خواننده و راوی را برملا می‌کند. پیداست که ژانر فانتاستیک به تجربه‌ی خوانش بستگی دارد. بنابراین، مهم است که خواننده از پایان داستان چیزی نداند. خوانش غیر از تجربه‌ی فراخوانش خواهد بود، چراکه در خصوص حوادث توضیحاتی داده شده و شک و تردید از میان رخت بربسته است.

تودوروف مضامین فانتاستیک را در دو مقوله دسته‌بندی می‌کند. او بر این باور است که مضامین ادبیات فانتاستیک تقریباً به مضامین اعجاب‌انگیز شباهت دارد، زیرا مضامین اعجاب‌انگیز در زمان و مکان واقعی رخ می‌دهند و به صورت فانتاستیک درمی‌آیند. نخستین مقوله از مضامین شامل «مضامین شخصی» است: مسخ، وجود قدرت نامتناهی، موجودات فراطبیعی و مسخ دوگانه‌ی روانی به دوگانه‌ی فیزیکی، و غیره. در این مقوله مطلب اصلی امحای مرز میان جهان‌های مادی و روانی است: «انتقال از ذهن به ماده امکان‌پذیر شده است» (تودوروف، ۱۱۴). مرز میان عینیت و ذهنیت رنگ‌باخته 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.

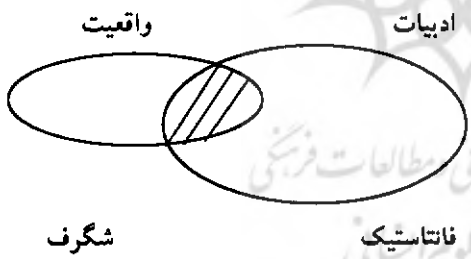
مقوله‌ی دوم، مضامین «دیگر» نام دارد. در یک کلام، می‌توان گفت که «شیطان فقط معادلی دیگر برای لیبدوست» (تودوروف، ۱۲۷). در این منطق، شخصیت زنانه در مقام ابژه‌ی میل، روح شیطانی پیدا می‌کند. شخصیت مادر در این میان یک استثناست. درون‌مایه‌ی میل ممکن است دچار تغییر و تحولات متعدد شود و تقریباً تمامی این تحولات فحوای اجتماعی ویژه‌ای را به ذهن متبادر می‌کنند: روابط غیراخلاقی، سادیسم و حتی مرگ. این امر تبدیل ابژه‌ی میل را به جنازه توجیه می‌کند و این مسأله در عوض ارتباط با مرده‌بارگی را توضیح می‌دهد. در مقوله‌ی دوم، تمامی مضامین با میل و نابهنجاری آن، و از آن طریق با ناخودآگاه سروکار دارند. ساخت‌بندی ناخودآگاه و ابزار ابراز خود به دیگری «زبان» است؛ و از همین رو تودوروف این مضامین را «مضامین / گفتمانی» می‌نامد. تودوروف در فصل آخر کتاب به تعیین کارکردهای فانتاستیک روی می‌آورد. مهم‌ترین کارکرد اجتماعی فانتاستیک زیرپاگذاشتن برخی محدودیت‌هاست.

تودوروف بر اساس همین کارکرد معتقد است که روانکاوی جایگزین حداقل بخشی از ادبیات فانتاستیک شده است. اما محبوبیت سریال‌های تلویزیونی (از قبیل *پرونده‌های سری*) که در آن‌ها پدیده‌های فراطبیعی و فوق‌زمینی بیش از حد مطرح می‌شوند، ظاهراً مبین این است که شک درباره‌ی وجود ارواح و شیاطین به شک (شبه)علمی درباره‌ی زندگی فوق زمینی تغییر ماهیت داده است. به‌گفته‌ی تودوروف: «هر اثر جدید ژانر را دچار تغییر می‌کند. شاید این دقیقاً همان اتفاقی باشد که بر سر «اعجاب‌انگیز علمی» آمده است؛ چیزی که امروزه آن را داستان علمی‌تخیلی می‌نامیم» (تودوروف، ۵۶).

◄ فانتاستیک و شگرف

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

به‌لحاظ نحوی، فانتاستیک پیرنگ را سروسامان می‌بخشد و در داستان هیجان ایجاد می‌کند. به لحاظ معنایی، فانتاستیک نقش همان‌گویانه دارد و مخلوق جهان فانتاستیک است (که فقط به لطف ادبیات صورت واقع پیدا می‌کند). از نظر کاربردی فانتاستیک تأثیری خاص، نظیر ترس، وحشت یا کنجکاوی در خواننده ایجاد می‌کند. آن‌گاه که می‌خواهیم فانتاستیک را به شگرف ربط دهیم می‌بایست کار را با نقش کاربردی فانتاستیک آغاز کنیم: هر دو حوزه در بطن ادبیات فانتاستیک (که خود بخشی از کل ادبیات است) یکدیگر را قطع می‌کنند. در محل تقاطع این دو حوزه است که احساسات برانگیخته شده‌ی 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 در احساسات فانتاستیک قرار نمی‌گیرند. این نمودار نشان می‌دهد هر چیزی که تأثیر شگرف ایجاد کند ادبیات نیست؛ و نیز تمام داستان‌های شگرف احساسات شگرف برمی‌انگیزند (داستان‌های کارآگاهی «پو» نمونه‌ای از این داستان‌هاست).

در این‌جا بهتر است به‌رغم اذعان تودوروف به درهم‌تنیدگی سه نمود ریطوریقای فانتاستیک (سطوح نحوی و کلامی) را از

سطوح معنایی آن بازشناسیم. تحلیل تودوروف درباره‌ی سطح کلامی و نحوی شبیه شرایط فروید برای شگرف در ادبیات است که آن را ریطوریقای شک نیز می‌نامند. در سطح کلامی، تودوروف توجه خود را به اهمیت راوی و کاربرد افعال وجه‌نما برای به شک افتادن خواننده در خصوص ماهیت دقیق رخدادهای روایت‌شده معطوف می‌دارد. مهم‌ترین مشخصه‌ی نحوی، تأکید بر مؤلفه‌ی زمان و پی‌رفت عمل خوانش است: از آن‌جا که در تجربه‌ی خوانش بر کشف حقیقت تأکید می‌شود، به محض آن‌که خواننده دو فصل از اثر را بدون ترتیب بخواند، خاصیت فانتاستیک از میان می‌رود. به‌طور کلی، می‌توان شیوه‌ی بیانی فانتاستیک تودوروف را بازسازی ساختارگرایانه‌ی تلاش فروید در مقاله‌ی «شگرف» به منظور ایجاد بستری مناسب برای این مفهوم روان‌کاوانه در نظر گرفت. اگر این دیدگاه (یعنی شباهت خیره‌کننده‌ی شیوه‌ی بیانی فانتاستیک و شیوه‌ی بیانی شگرف فرویدی در بطن حجم متون فانتاستیک) به این امر منجر شود که فانتاستیک و شگرف با هم در ارتباط‌اند، و این‌که تمام داستان‌های فانتاستیک تأثیر شگرف برجای نمی‌گذارند، پس می‌بایست نتیجه بگیریم که نمود معنایی فانتاستیک است که ما را به ماهیت شگرف نزدیک می‌کند.

◄ معناشناسی فانتاستیک

گفتیم که از دیدگاه فروید شگرف ژانری است که طی آن بازگشت مراحل پشت‌سر گذاشته‌شده‌ی رشد، یا بازگشت عقده‌های سرکوب‌شده‌ی کودکی روی می‌دهد. برهمین اساس، معناشناسی متون فانتاستیک بخشی از کل مضامین فانتاستیک است. دقیق‌تر این‌که، مضامین فانتاستیک از جمله مضامینی هستند که ناخودآگاه را به‌طور غیرارادی تحریک می‌کنند، به‌طوری که منجر به برانگیختن تأثیری در هیأت ترس می‌شوند که به مراحل پشت‌سر گذاشته‌شده‌ی 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 فانتاستیک می‌شوند. نخستین مشکل همان است که فروید نیز بدان اشاره کرده است: نفوذ احساسات شگرف بر آدمیان یکسان نیست. این‌که یک متن تأثیر شگرف ایجاد کند یا نکند، نه فقط 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 تودوروف مد نظر دارد، نمی‌تواند یک ژانر به حساب آید).

◄ قرائت داستان ورا

در داستان ورا نوشته‌ی ویلرز که تودوروف آن را نمونه‌ای از فانتاستیک ـ اعجاب‌انگیز* می‌داند، حوادث زیادی روی می‌دهد اما از رخدادهای واقعی چیز چندان زیادی گفته نمی‌شود. حقایق داستان بسیار ساده است: ورا، همسر کنت راجر داگل، تازه از دنیا رخت بربسته است. کنت راجر بعد از تشییع جنازه و با اطمینان از این‌که دیگر هرگز پا به درون آرامگاه نخواهد گذاشت، کلید را به درون آرامگاه پرتاب می‌کند به‌طوری که کسی دیگر نتواند وارد آن‌جا شود. زمانی که کنت راجر به خانه برمی‌گردد، همه‌ی خدمتکاران به‌جز ریموند پیر او را ترک می‌کنند؛ کنت راجر وانمود می‌کند که ورا همچنان در خانه زندگی می‌کند. ریموند پیر هم کم‌کم این اوهام را باور می‌کند. یک سال بعد، کنت چنان به‌وجود ورا در خانه ایمان پیدا کرده که او باور می‌کند عشقی میان آن دو بر مرگ فائق آمده است. تا بدین جا خواننده نمی‌داند که آیا آن‌چه اتفاق می‌افتد پدیده‌ای فراطبیعی است (آیا ورا از مرگ بازآمده است؟) یا بازنمودی است از غم و اندوه بی‌پایان (آیا کنت راجر مشاعر خود را از دست نداده است؟). در این‌جا، خصوصاً به‌واسطه‌ی حضور همزمان دو زاویه دید ـ کنت راجر و ریموند پیر ـ میان دو تبیین احتمالی ـ فردگرا و فردگریز ـ درنگ حاصل می‌شود (تبیین فردگرا جنون کنت راجر است). تا بدین‌جا با ادبیات فانتاستیک محض روبه‌روییم. سپس کنت درمی‌یابد که ورا

* fantastic - marvellous

مـــرده است و شـبح نـاپدید مـی‌شود. در ایـن‌جا، از نـظر تودوروف داستان به داستان شگفت عجیب تبدیل می‌شود: کنت پس از این اوهام به درک و بصیرت می‌رسد یعنی «امر فراطبیعی توضیح‌پذیر می‌شود» اما در بند آخر داستان کنت راجر کلید پرتاب شده به درون آرامگاه را پیدا می‌کند. از آن‌جا که ورا تنها کسی بوده که می‌توانسته به کلید دسترسی پیدا کند، او می‌بایست در آرامگاه بوده باشد. ورا از مرگ برخاسته و در این‌جا داستان وارد حوزه‌ی شگرف می‌شود. و به همین خاطر است که تودوروف این داستان را ذیل بحث فانتاستیک ـ اعجاب‌انگیز بررسی می‌کند.

شباهت بحث تودوروف بـا بـحث فـروید دربـاره شـگـرف خیره‌کننده است. بحث فروید این است کـه اعـجاب‌انگـیز فـقط زمانی حادث می‌شود که تصویری از واقعیت روزمره ارائه شود. در داستان ورا به چنین واقـعیتی بـرمی‌خوریم: زوج تـازه‌ازدواج کرده‌ای وجود دارند که زن خیلی زود می‌میرد. تبیین بخردانـه‌ی این مسأله اندکی دور از ذهن می‌نماید، امـا ایـن احـتمال قـطعی وجود دارد که زن بر اثر عارضه‌ی قلبی می‌میرد (در داستان نیز به این مسأله اشاره می‌شود) یا این‌که زن به مدت‌های مـدید از یک بیماری ناشناخته رنج می‌برد. گرچه چیزها اندکی عجیب و غریب به نظر می‌آیند، در نگاه نخست هیچ چیز فراطبیعی اتفاق نمی‌افتد، با این حال در داستان ویلرز هیچ صحبتی درباره‌ی مرگ ورا ـ ولو تراژیک ـ به میان نمی‌آید. اما از این پس تمام انواع رخـدادهـای عجیب و شبه‌فراطبیعی اتفاق مـی‌افتند. کـنت راجـر بـه‌گـونه‌ای برخورد می‌کند که انگار هیچ تغییری رخ نداده است؛ واکنش راجر اندکی غیرمترقبه و عجیب است اما به نحوی بخردانه توضیح‌پذیر است. مؤلفه‌ی عجیب و آزاردهنده این است که ریموند پیر نـیز پس از مدتی به‌وجود ورا در خانه ایمان می‌آورد. نقطه‌ی اوج این رخدادهـای عـجیب و غـریب ایـن اسـت کـه ورا از بسـتر مـرگ برخاسته است. این برخاستن از بستر مرگ از نظر فـروید شـرط اساسی و ضروری شگرف محسوب می‌شود؛ پدیده‌ای عجیب و توضیح‌ناپذیر در زمان و مکان زندگی روزمره.

داستان *ورا* نمونه‌ای خوب است از این‌که چگونه فانتاستیک در نخستین قرائت تجربه مـی‌شود. خـوانـنده بـه شک و تـردید می‌افتد و تصمیم خود را برای انتخاب یکی از تـعابیر بـه تـعویق می‌اندازد تا این‌که همه چیز برملا می‌شود. البته این امر یـعنی بـه تأخیر افتادن انتخاب فقط در ادبیات فانتاستیک مصداق ندارد. در سایر قرائت‌ها نیز به چنین سازوکاری برمی‌خوریم و ایـن مسأله، البته، دو رویکردهای معطوف به خواننده به تفصیل بـحث شـده است. ریمون ـ کنان (۱۹۸۶) از این سازوکارها در متن روایی به تأثیرات پیشین و پسین یاد می‌کند و آن‌ها را زیر عـنوان «پـویایی فرایند خوانش» مورد بررسی قرار می‌دهد:

«متن روایی می‌تواند با ردیف کردن یکی پس از دیگری بخش‌های معین، فهم و نگرش خواننده را جهت داده و در حیطه‌ی اختیار خود درآورد. بنابراین، اطلاعات و نگرش‌هایی که در مرحله‌ی آغازین متن ارائه شده‌اند، خواننده را تـرغیب می‌کند که هر نکته از متن را در پرتو آن نگرش‌ها تفسیر کند. خواننده قادر است معناها و نگرش‌هایی را تا دیرزمان به خاطر سپرد. متون روایی بـا تـقویت مـداوم بـرداشت‌هـای اولیـه خواننده، رغبت او را به پیروی از تأثیر پیشین برمی‌انگیزد اما درمجموع، این متون خواننده را فقط به سمت حک و اصلاح یا جابه‌جایی حدس‌های اصلی خود درباره‌ی داسـتان سـوق مـی‌دهند. از ایـن‌رو، مـتن ادبـی «قـوای» تأثیر پیشین را بـه «خدمت می‌گیرد». اما معمولاً سازوکاری سراه این قـوا قـرار داده و در نتیجه تأثیر پسـین را پیش مـی‌آورد... تأثیر پسـین خواننده را ترغیب می‌کند که تمام اطلاعات پیشین خود را بـا آخرین بخش از اطلاعات ارائه شده در داستان همگون کـند. بنابراین، آوردن پاره‌ای از اطلاعات در ابتدا یا انـتهای داسـتان ممکن است از بیخ و بن فرآیند خوانش و نـیز تـفسیر نـهایی داستان را تغییر دهد. طرفه این‌که، تأثیر پیشین و پسین... تمام و کمال و پیوسته داده‌های متن را تـحت‌الشـعاع خـود قـرار می‌دهند. از این لحاظ، خوانش متن عـبارت است از فـرآیـند مـستمر پی‌ریزی فرضیه‌ها، استحکام، شاخ و برگ دادن و حک و اصلاح و گاهی هم جابه‌جایی یا حذف کلی فرضیه‌ها. لازم به ذکر است که حتی فرضیه‌های باطل نیز بر فـهم خـوانـنده بی‌تأثیر نیست»

ریمون ـ کنان

اما در داستان فانتاستیک محض که توجیه خواننده منجر بـه

شفافیت متن می‌شود، در پی توضیح بخردانه (که داستان را بدل به فانتاستیک ـ شگرف می‌کند). در پی توضیح فراطبیعی می‌آید (که داستان را بدل به فانتاستیک اعجاب‌انگیز می‌کند). این روند نشان از اهمیت ساختار روایت دارد: اگر خواننده از همان ابتدای داستان پایان آن را بداند، فانتاستیک تأثیر خود را از دست می‌دهد. این مسأله شانه به شانه‌ی بحث فروید درباره شگرف به پیش می‌رود. بحث فروید این است که داستان شگرف نبایست تا به آخر خود را لو بدهد و تا بدان‌جا که ممکن است می‌بایست درباره‌ی ماهیت واقعی رخدادها تردید و دودلی ایجاد کند... از نظر تودوروف خواننده است که به شک و تردید می‌افتد؛ فروید نیز همین نظر را دارد: تجربه ـ دقیقاً به خاطر تجربه بودن‌اش ـ از فردی به فرد دیگر فرق می‌کند. شخصیت نیز می‌تواند مردد و دودل شود: برای نمونه ریموند پیر. اما در خط سیر رخدادها مشخص می‌شود که او همچنان در توهّم به سر می‌برد (توهّمی که به واقعیت می‌پیوندد، اما خواننده مدت‌هاست که می‌داند این توهّم فریبی بیش نبوده است).

از نظر تودوروف، در داستان *ورا* سومین شرط فانتاستیک تحقق پیدا نمی‌کند. تودوروف داستان *ورا* را نمونه‌ای از تمثیل غیرمستقیم می‌داند: متن، تجسم این عقیده است که عشق بر مرگ پیروز می‌شود و در داستان بارها آشکارا به این مسأله اشاره می‌شود. اما با این حال، در داستان نشانه‌های متقنی در دست است که نشان می‌دهد این داستان فانتاستیک است. همچنین تودوروف مضامین خود (self) و دیگری (other) را در این داستان بررسی می‌کند. در این داستان، مضامین «خود» به منزله‌ی مضامین دید (vision) مطرح می‌شود. اشاره‌های فراوان به آینه‌ها، انعکاس‌ها و چشمان. پیش‌تر گفتیم که عشق و امر جنسی با مرگ در ارتباط است...

در داستان «*ورا*»، مفهوم فرویدی شگرف و فانتاستیک تودوروف پا به پای هم حرکت می‌کنند. با این حال، مشکلاتی نیز سر راه وجود دارد. پیش‌تر، شگرف را ترس از بازگشت عقده‌های فروخورده‌ی ناخودآگاه تعریف کردیم که از دوران کودکی و مراحل اولیه‌ی رشد باقی مانده است. عقده‌های به‌جامانده از دوران رشد به واسطه‌ی روان‌پریشی با مضامین خود، و عقده‌های دوران کودکی به‌واسطه‌ی روان رنجوری با مضامین «دیگری» در ارتباط است. از این جهت، شگرف با فانتاستیک مرتبط می‌شود اما در خصوص بروز ترس مشکلی رخ می‌دهد. شگرف تجربه‌ای است که نه الزاماً مبین تأمل مرگ بلکه قطعاً مبین نوعی پریشانی است. فانتاستیک مبتنی بر شک است و لزوماً مبین ترس نیست. در داستان *ورا* نیز چنین است. در هیچ کجای داستان به شخصیتی برنمی‌خوریم که ترسیده باشد. ریموند شاید نشانه‌ای از ترس در وجود خود ببیند، اما واکنش او (پیش از آن‌که به امر فراطبیعی اعتقاد پیدا کند) بیش‌تر نگران از بابت کنت راجر ثروتمند است تا از بابت ترس. از این نوع نگرانی می‌توان به اضطراب و پریشانی تعبیر کرد، اما در داستان این نگرانی دلیل دیگری دارد. ویلرز هیچ اشاره‌ای به ترس پیش‌آمده به علت وجود فراطبیعی در وجود کنت و ریموند نمی‌کند.

به‌هر جهت، در شگرف و فانتاستیک خواننده نقش اساسی دارد. داستان «*ورا*» شاید خواننده را مضطرب سازد، در این حالت می‌توان از آن ـ به زعم فروید ـ به داستان شگرف تعبیر کرد. وانگهی، آگاهی کنت از این‌که ورا مرده است، بازگشت امر سرکوب‌شده یعنی مرگ ورا را پیش می‌آورد. این آگاهی نه به ترس، بلکه به حس از دست دادن مرتبط است. دربند آخر داستان نیز که کنت کلید را می‌یابد، به تجربه‌ای مشابه از احساس شگرف برمی‌خوریم. تمام این موارد حاکی از این است که کنت و نیز امر سرکوب‌شده به قبر بازخواهند گشت. طبق تعریف تودوروف این داستان نه فانتاستیک که فانتاستیک ـ اعجاب‌انگیز است. البته این بدان معنا نیست که داستان تأثیر شگرف بر جای نمی‌گذارد، چراکه تأثیر شگرف به تجربه‌ی خواننده بستگی دارد و همه‌ی شرایط برای این تجربه فراهم آمده است. از نقطه‌نظر بیش‌تر نظری، این داستان تأیید این نظریه‌ی فروید است که رابطه‌ی انسان با جهان و انسان با ناخودآگاه خودبه‌هم‌بافته است. از دیگر سو، این داستان نشان می‌دهد که چگونه تمایز کارآمد اما بسیار خشک تودوروف میان مضامین خود و دیگری فقط به دلیل همین درهم‌تنیدگی فرو می‌ریزد. این پرسش همچنان پابرجاست که آیا این داستان یک نمونه‌ی عالی است یا نشانه‌ای است از شکل ساختارگرایانه در نظریه‌ی تودوروف. این پرسش هر پاسخی که

داشته باشد، آن‌چه آشکار است این است که فانتاستیک و شگرف در یک متن واحد از در آشتی با هم بیرون می‌آیند.

◄ فانتاستیک در ادبیات کهن ایران

مطالعه‌ی موردی گنبد سیاه و *فرج بعد از شدت*

زمینه‌ی اصلی این نوشته، بررسی دو اثر از آثار کهن ادبیات فارسی از دیدگاه آموزه‌های فانتاستیک است که از جانب تزوتان تودوروف ارائه شده است. اثر اول، گنبد اول ـ یعنی گنبد سیاه ـ از **هفت گنبد** نظامی گنجوی است که از نظر تودوروف نمونه‌ای از متن «تمثیلی» محسوب می‌شود. از همین‌رو جزو متون فانتاستیک قرار نمی‌گیرد. البته در خلال بررسی این متن نشان می‌دهیم که این «افسانه» ـ به تعبیر گنجوی ـ به تمامی عاری از ویژگی‌های فانتاستیک نیست؛ هرچند 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 ژانر ادبی‌ای است که تودوروف آن را شگرف در برابر اعجاب‌انگیز می‌نامد. او این دو را که به تعبیری نه تمثیلی صرف‌اند و نه شاعرانه‌ی صرف، زیرمجموعه‌ی نوع ادبی دیگری قرار می‌دهد که او اصطلاحاً آن را «فانتاستیک» می‌نامد. درواقع، تأکید تودوروف بر این است که «نوع ادبی فانتاستیک نه بازنمایی صرف است و نه مجازیت صرف» (پیتر بورکهارت و کریستوفی مادلن).

به گفته‌ی مرحوم خوزان، تعیین نوع ادبی هر متن روایی به عوامل گوناگونی بستگی دارد ـ از جمله به امکان وقوع رویدادها در عالم واقع. برای مثال در شعر نمی‌توان براساس واقعیت آن را تفسیر کرد، زیرا زبان مجازی شعر خارج از حیطه‌ی واقعیت عمل می‌کند، یا این‌که اگر اثر تمثیلی باشد، واقعی بودن رویدادهای آن دیگر مورد نظر نیست. متن تمثیلی دولایه دارد. لایه‌ی ظاهری یا لایه‌ی خارجی که معنای خاص خود را دارد، و لایه‌ی درونی که معنای آن از اشارات موجود در لایه‌ی ظاهری مستفاد می‌شود. کتاب ***قلعه‌ی حیوانات*** اثر جرج اورول، ***بنی بشر***، یا ***سفر*** از نمونه‌های مشهور متون تمثیلی است.

در فانتاستیک تردید خواننده شرط اول محسوب می‌شود. درواقع خواننده اندکی درنگ و تعجب می‌کند که آیا آن‌چه می‌خواند علل طبیعی دارد یا فراطبیعی. آیا این حوادث واقعی‌اند یا پندار؟ اثر فانتاستیک تا وقتی فانتاستیک باقی می‌ماند که خواننده در شک و دودلی به سر ببرد که آیا این همه واقعیت دارد یا خیر؛ آیا این حوادث بنا بر دلایل عقلی و علل طبیعی توجیه‌پذیرند یا بنا بر دلایل فوق‌طبیعی و متافیزیکی. همین که خواننده در نهایت فانتاستیک را به یکی از علل طبیعی یا فراطبیعی توجیه و تبیین کرد، فانتاستیک وارد حوزه مجاور خود یعنی شگرف یا اعجاب‌انگیز می‌شود و از این رو دیگر صرفاً فانتاستیک نخواهد بود، بلکه از این پس، یا فانتاستیک اعجاب‌انگیز است و یا فانتاستیک شگرف.

فانتاستیک مرزی میان دو قلمرو همجوار است. پس هرگاه وقایع رابتوان در چارچوب قوانین طبیعت توجیه کرد، فانتاستیک به سمت اعجاب‌انگیز متمایل می‌شود و هرگاه وقایع علل فراطبیعی بیابند، فانتاستیک وارد حوزه‌ی شگرف می‌شود. از این‌رو در گنبد سیاه، مادام که خواننده به دنبال علت سیاه‌پوش بودن ملک است، روایت در حوزه‌ی فانتاستیک باقی می‌ماند. اما به محض این‌که در صدد یافتن علل فراطبیعی برای حوادث برمی‌آید، روایت وارد حوزه‌ی شگرف می‌شود. اما عمر حوزه‌ی شگرف دیری نمی‌پاید، چراکه خواننده با بازگشت به واقعیت و به «پراکسیس» خود، و با توجه به اندازه‌های متن در صدد یافتن معنای داستان برمی‌آید. از این رو روایت وارد حوزه‌ی تمثیل می‌شود. مادام که خواننده به دنبال معنای دوم نرفته است، روایت فانتاستیک است، در غیر این صورت، روایت اصلاً فانتاستیک نیست و در حوزه‌ی تمثیل قرار می‌گیرد.

◄ گنبد سیاه

«هفت‌پیکر» حکایت حال و روز بهرام است. بهرام با کمک شیده و با رهایی از مرگ و پیری، در زمستان هفت گنبد ـ به نشانه‌ی هفت انجم آسمان ـ 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 سیاره‌ی زحل ـ سیاهرنگ ـ است. نظامی بهرام را قصه‌نیوش دخترک هندو می‌کند:

آهوی ترک چشم هندو زادنافه مشک راگره بگشاد

دخترک هندو برای بهرام روایت می‌کند که:

زکدبانوان 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 مرد 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 به سبب رنج‌هایی که بر او رفته بود سیاه‌پوش بود، و به همین دلیل وی را «شاه سیاه‌پوشان» می‌نامیدند. زن می‌گوید که پیش‌تر شاه:

داشت اول زجنس پیرایه‌سر و زردی عجب‌گران‌مایه

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

مدتی گشت [ملک] ناپدید از ماسر چو سیمرغ درکشید از ما تا این‌که

ناگهان روزی از عنایت بخت آمد آن تاج‌دار بر سر تخت

از قبا و کلاه و پیراهنش‌پای تا سر سیاه بود تنش

ملک از سیاه‌پوشی خود برای کسی دم نمی‌زند تا این‌که:

شبی از مشفقی و دلداری کردم آن قبله را پرستاری

زن زاهد ملک را به سخن وا می‌دارد 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 خلدبرین

نام آن شهر شهر مدهوشان تعزیت خانه 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 آن‌جا به قصاب جوانمردی برمی‌خورد و از او علت پوشیدن جامه سیاه را می‌پرسد:

بی‌مصیبت به غم چرا کوشند جامه‌های سیه‌چرا 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 را که 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 زنی خطرگه بدین توانم رست

مرغ پا گرد 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 به رنگ حریر لغلغه کرده از گلاب و عبیر

ملک بر گلی 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 حورکز من آرام و صابری شد دور تا این‌که

آمد آن بانوی همایون بخت چون عروسان نشست بر سر تخت

پس از مدتی پری‌زاده نکورویی متوجه حضور او می‌شود:

که زنا محرمان خاک‌پرست می‌نماید که شخصی این‌جا هست

ملک با حوری رابطه 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 گشامی در خزینه قند

من به شیرینی بهانه او دیده بربستم 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 زاهد، زن زاهد به دخترک هندو و او به بهرام می‌گوید که زان پس ملک سیاه پوشید.

با سکندر زبهر آب حیات رفتم اندر سیاهی ظلمات

داستان گنبد سیاه به روش دربرگیری است: ظهور هر شخص جدید در قصه، الزاماً سبب قطع داستان قبلی و آغاز داستان تازه‌ای می‌شود که در حقیقت توضیح حضور آن شخص است. مادام که ما درگیر یافتن علت یا علل طبیعی ـ و در این‌جا فراطبیعی ـ برای حوادث نقل شده هستیم، گنبد سیاه فانتاستیک است. به محض این‌که ریشه علل را درمی‌یابیم، فانتاستیک وارد حوزه اعجاب‌انگیز می‌شود و همزمان با یافتن معنایی برای سطح ظاهری قصه، پا درون حوزه تمثیل گذاشته‌ایم. صحنه حکایت دخترک هندو، در اصل یک روایت معرفتی یا به تعبیری یک جست‌وجوست اما نه جست‌وجوی یک شی، بلکه جست‌وجوی معنا: دور افتادن از اصل وجود و غم نوستالژی.

در گنبد سیاه رویدادها غیرواقعی و فراطبیعی ـ فانتاستیک اعجاب‌انگیز ـ است. هر چند ابهامی که در نظم نظامی به کار رفته هیچ‌گاه معلوم نمی‌کند که این وقایع در عالم واقع شده‌اند یا خیر. حال وقتی علل حوادث داستان طبیعی باشد و حوادث در عالم واقع رخ دهند، فانتاستیک به حوزه شگرف وارد می‌شود. حکایتی از باب هشتم ***فرج بعد از شدت*** مبین این دیدگاه است.

فرج بعد از شدت روایت است، چون هم داستانی را بازگو می‌کند و هم گذار از یک مرحله‌ی متعادل (که در آن همه چیز عادی است) به مرحله‌ی نامتعادل و آخرالامر به مرحله‌ی متعادل ثانوی را نشان می‌دهد. البته میان مرحله‌ی متعادل اولیه و ثانویه تفاوت زیادی وجود دارد: راوی پیش از آغاز سفر به رمله زندگی عادی و معمولی دارد؛ نیست، زیرا به محض 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 (گرچه راوی دیگر پیشین 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».

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...»؛ درواقع 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 آن 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 کانونی شدگی، یا به تعبیر هنری جیمز آینه‌گردان نیز نام می‌برند. درواقع، ثقه همان فردی است که می‌بیند، او پیش از هر چیز در ذهن راوی بازتابیده شده است و از این رو آینه‌گردان ذهن راوی است. از دیدگاه سنتی، راوی سوم شخص مشاهده‌گر است. بنابراین در یک کلام، مجموع این مقوله‌ها یعنی زمان، دیدگاه، لحن و سایر موارد، جملگی شرط اول فانتاستیک را تحقق می‌بخشند: خواننده باور می‌کند که جهان داستانی ***فرج بعد از شدت***، جهانی واقعی با شخصیت‌هایی واقعی است.

شرط دوم فانتاستیک ـ شخصیت داستان نیز ممکن است دچار شک و تردید شود ـ 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 ـ روابط منطقی، زمانی و وجهی ـ 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. درواقع ثقه نیز مدام در شک و تردید است که به‌راستی چه اتفاقی در شرف وقوع است. در این میان خواننده (واقعی یا مستتر)، 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 اعتماد کردن به شخصیت را برداشته است: «یکی از ثقات حکایت کند...». ثقات در لغت «جمع ثقه و به معنی

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 این‌رو، با او این همانی 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. درواقع این بازنمایی به صورت یکی از مضامین اثر نیز درمی‌آید. مضامین یک اثر در نمود معنایی مطرح می‌شود و خلاصه کنم: شخصیت یک واحد صوری است و به معنای دقیق کلمه، بخشی از نمود نحوی اثر محسوب می‌شود. حال اگر شخصیت این شک و تردید را نسبت به حوادث پیش آمده ابراز کند (و در نتیجه به یک مضمون بدل شود) نمودهای نحوی و معنایی هر دو درهم آمیخته می‌شوند. بنابر شرط سوم فانتاستیک ـ هیچ خوانشی از جمله شاعرانه و تمثیلی از متن قابل قبول نیست، بلکه ما با انتخاب میان وجوه متعدد و سطوح خوانش روبه‌رو هستیم ـ نمود معنایی علی‌القاعده با مضامین اثر در ارتباط است. تودوروف قائل به دوگونه مضمون است: مضمون شخصی و مضمون دیگری. از جمله بارزترین مضامین داستان *فرج بعد از شدت* پرداختن به محرمات و ممنوعیت‌های حاکم بر جامعه است. بحث این است که دختری ـ آن هم دختر قاضی شهر ـ ممنوعیتی را نقد می‌کند و درواقع این نقد نوعی واکنش در برابر محرمات و مذمومات جامعه است. دختر قاضی شهر با لباس مدل («... پوست در پوشیدی و آن دستوانه آهنین در دست کردی و چهار دست و پای چون سباغ و بهایم می‌رفتمی»...) به کار نباشی (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 نباشی در دل افتاد... و نه آنکه مرا این کفن‌ها به کار می‌آمد (یا از آن حسابی برگرفته‌ام و یا از کردن آن فعل لذتی [می‌یافتم]). درواقع نباش دختر قاضی شهر است و قاضی از نظر مرتبه اجتماعی مهم‌ترین فرد جامعه به حساب می‌آید. حال دختر قاضی دست به عملی می‌زند که اولاً از نظر جامعه مذموم است و درثانی انجام چنین فعلی فقط به دستور قاضی صورت می‌گیرد. درواقع، دختر علیه پدر و علیه جامعه سر به شورش برمی‌دارد. پدر و جامعه ـ هر دو ـ زنانگی او را فراموش کرده‌اند: «دختری دیدم (چون ماه شب چهارده در غایت حسن و جمال که جنس او در نیکویی کم‌تر دیده‌بودم)... «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 به شکل دستوانه‌های بازداران (که از پوست دو زند)» می‌سازد و با این دستوانه گورها را می‌شکافد و با این کار علیه پدر و جامعه برمی‌آشوبد. در این داستان، شخصیت زنانه 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 شر تو ایمن گردانم چاره‌ای نیست». البته در این‌جا امکان تبدیل ابژه میل وجود دارد: میل و خواهش دخترک برای مطرح کردن در زنانگی به نباشی و مرده‌پرستی بدل شده است. زنانگی دخترک با ازدواجی زورکی نه فقط فروکش نمی‌کند، قوی‌تر هم می‌شود. «گمان برده‌ای که سردستم به تیغ برای ببری و بدین حرکت سردستی مرا به چون تو بی‌سروپای دهند و من پای بر سر این جریمه نهم و تو سر از من ببری، حاش‌الله هرگز نتواند بود». در این‌جا ارائه خوانشی روان‌کاوانه از این داستان به تمامی منتفی نیست؛ چه نیک می‌دانیم واکنش در برابر محرمات از جمله نقش‌های اجتماعی فانتاستیک است.

Bibliography

Freud, Sigmund. 1955. "The 'Uncanny'." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmunnd Freud*. Vol. XVII (1917 - 1919) London: Hogarth Press Ltd: 219 - 256.

Laplanche, Jean en Pontalis, J.b. (1967) 1984. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF.

Todorov, Tzvetan. (1970) 1975. The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre. Trans. Richard Howard. Ithaca (NY): Cornell UP.

Villiers de i'Isle-Adam, Jean - Marie. (1874) 1986. "Véra. "CEuvres completes. PaRIS: gALLIMARD: 553-561.